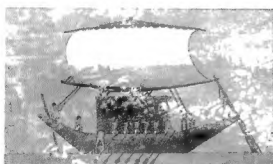


موسوعة

فلسطين وقصر



الجزء الثاني والعشرين

وصف آثار طيبة/دندرة
قفط/قوص
دراسة للآثار الفلكية

بإشراف د. محمد الحميد الفريسي



اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن
القاهرة

وصف مصر

آثار العصور القديمة

وصف مصر
وصف آثار طيبة - دندرة
قفط - قوص - دراسة فلكية

تأليف
علماء الحملة الفرنسية



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك
موسوعة وصف مصر
إشراف : حسين البنهاوى

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

وصف مصر

الجزء الثانى والعشرون

تأليف : علماء الحملة للفرنسية

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

الإشراف الطباعى:

محمود عبدالمجيد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلا بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتسم عطرها ربيعاً للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهداً ووعداً ليس لنا إلا الوفاء به لنثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د. سمير سرحان

المقدمة

يستكمل الجزء الثالث من وصف آثار العصور القديمة ما بدأه العلماء الفرنسيون في الجزء الثاني من وصف لآثار مدينة طيبة أو الأقصر حالياً، وقد شمل وصفاً لمدينة طيبة، ونظرة عامة على آثارها القديمة : معبد مدينة هابو، والمعبد الجنائزى لرمسيس الثانى «الرامسيوم»، وتمثالاً ممنون، ويتناول الجزء الثالث وصفاً عاماً لمدينة طيبة ويلقى الضوء على طبوغرافية مقابرها وطبيعية التربة التى حفرت فيها وحالتها الراهنة، ويبرز طرزها الفنية ونظامها ونسق زخارفها وما تضمنه من مناظر، ثم يتناول أهم ما عثر عليه فى هذه المقابر من مومياوات بشرية وحيوانية وتوابيت وقطع فتنون صغرى ومخطوطات بردية ولفائف كتابية.... مع عقد مقارنة بين عادات سكان مصر القدماء والمعاصرين من خلال ما ورد من مناظر على جدران هذه المقابر، وإبراز المقابر المهمة مثل مقبرة حور محب من الأسرة الثامنة عشرة، ومقبرة سيتى الأول من الأسرة التاسعة عشرة.

وتقع المقابر على الضفة الغربية للنيل فى الأقصر فى المنطقة التى تعرف باسم «القرنة»، وتضم جبانات : وادى الملوك ووادى الملكات وشيخ عبد القرنة وقرنة مرعى وذراع أبى النجا والطارق والعساسيف والخوفة وأخيراً جبانة دير المدينة (مدينة العمال).

وضم وادى الملوك مقابر ملوك الأسرات ١٨، ١٩، ٢٠، بعد أن تخلى الملوك عن الشكل الهرمى لمقابرهم. ثم تم الفصل بين المقبرة والمعبد الجنائزى المتصل بها، وأقدم هذه المقابر مقبرة الملك تحتمس الأول من الأسرة الثامنة عشرة.

ولعل اختيار هذه المنطقة الجبلية الموحشة لنقر مقابر الملوك كان حلاً مرجحاً لإخفاء هذه المقابر وما تحويه من نفائس عن أعين اللصوص، إلا أن شيئاً لم يحل دون سرقتها فيها بعد، ولم تتج إلا مقبرة توت عنخ آمون.

وقد صممت مقابر وادى الملوك على شكل محور واحد أو محورين متوازيين أو متقابلين فى زاوية قائمة أو ثلاثة محاور، وكانت هذه هى الطرز الرئيسية، وزُخرفت الجدران بمناظر تعبد رائعة، وبنصوص تساعد المتوفى على أن يشق طريقه فى عالم الموتى بسلام حتى يصل إلى الجنة الأبدية، وتندرج هذه النصوص تحت أسماء «كتاب الموتى، وكتاب ما هو موجود فى العالم الآخر، وكتاب البوابات، وكتاب الكهوف، وكتاب الأرض...».

وكان «وادى الملكات» الجبانة المخصصة لاحتواء مقابر الملكات غير الحاكمات وبعض الأمراء، ومن أشهر المقابر هناك مقبرة الملكة نفرتارى زوجة الملك رمسيس الثانى، ومقبرة الأمير آمون حرخبش إن والأمير خع إم واست ابنى الملك رمسيس الثالث. بينما تنتشر مقابر الأشراف أو كبار رجال الدولة فى جبانات الضفة الغربية، وتؤرخ بالفترة ما بين الدولة الوسطى ونهاية التاريخ المصرى القديم.

وبعد تناول المقابر وتاريخها، يلقي العلماء الفرنسيون مزيداً من الضوء على الوضع الجغرافى لمدينة طيبة وتاريخها ومسلحتها وطبيعة مبانيها والأصل اللغوى لاسمها ومركزها كباصمة لإمبراطورية عظيمة، وأسباب ازدهارها، وأخيراً الكوارث التى شهدتها وتسببت فى وضع نهاية لمجدها القديم، مع الاستشهاد بنصوص كبار المؤلفين والمؤرخين.

ثم ننتقل بعد ذلك إلى دندرة التى تقع على بعد ٥ كم تقريباً شمال غربى مدينة قنا، وتعد إحدى القرى التابعة لها، وقد أطلق عليها تانترت فى النصوص المصرية القديمة وتنتريس فى اليونانية ودندرة فى العربية، وكانت عاصمة الإقليم السادس من أقاليم مصر العليا. وعبدت فيها الربة حتحور وهى واحدة من أشهر

ريات مصر القديمة، وورد ذكر المدينة في الأساطير المصرية أحد المواقع التي شهدت المعارك الطاحنة بين حورس رب إدفو وزوج حتحور ربة دندرة وبين ست رب الشر ورمزه وقاتل أوزوريس والد حورس.

ويعد معبد حتحور في دندرة من أفضل المعابد المصرية حفظاً وآية من آيات فن الممارسة، وتحوى جدرانه الخارجية والداخلية عشرات المناظر والنصوص المهمة التي تلقى الضوء على المعتقدات الدينية في العصرين اليوناني والروماني.

وترجع بدايات المعبد إلى عهد خوفو في الأسرة الرابعة، فقد شيد معبدًا في هذا المكان رموه وأضاف إليه الملك ببي الأول من الأسرة السادسة، واستمر الاهتمام بدندرة في الدولة الوسطى وزاد في عصر الدولة الحديثة، واهتم بالمعبد وترميمه والإضافة إليه كل من تحتمس الثالث والرابع من الأسرة الثامنة عشرة، ورمسيس الثاني من الأسرة التاسعة عشرة، ورمسيس الثالث أعظم ملوك الأسرة العشرين، إلا أن البناء الحالي يرجع للعصرين اليوناني والروماني بدءًا من عهد بطليموس التاسع ١١٦ ق م حتى عهد الإمبراطور الروماني تراچان في عام ١١٧ م.

ومن بين العناصر المعمارية التي يجب الإشارة إليها لتمييزها: التيجان الحثورية الرائعة التي لفتت أنظار علماء الحملة الفرنسية إلى حد كبير فخصصوا لشرحها أجزاء كاملة ولوحات لدراسة تفاصيلها، ومن المناظر الفريدة ما يمثل أسطورة اتحاد حتحور مع قرص الشمس وقصة موت أوزوريس وبعثه، ثم مناظر الأبراج الفلكية التي تعد من أزوع مقتنيات متحف اللوفر حاليًا، وأخيرًا منظر للملكة كليوباترا السابعة وأمامها ابنها قيصر، وهما يتعبدان للآلهة، ويعد من المناظر النادرة في كل الآثار المصرية.

وإلى جانب المعبد، تضم المنطقة السور ومغيد الولادة الأول أو «المامي» الذي بدأ في تشييده في عهد نخت نب إف الأول أحد ملوك الأسرة الثلاثين ومعبد الولادة الإلهية الثاني الذي شيد في عهد أغسطس.

أما فقط، فهي إحدى مدن محافظة قنا، وتبعد عن مدينة الأقصر مسافة ٤٠

كم تقريباً على الضفة الشرقية للنيل، وقد عرفت في النصوص المصرية القديمة باسم «جبتيو»، ثم أصبحت «كبيت وكبتو» في القبطية، وكويتوس في اليونانية وأخيراً قفط في اللغة العربية.

وكانت المدينة المركز الرئيسي لعبادة الرب «مين» رب الخصوبة في مصر القديمة، ولعبت دوراً مهماً في التاريخ القديم؛ نظراً لموقعها على طريق القوافل التي تتجه إلى وادي الحمامات، حيث توجد مناجم الذهب والمحاجر وتليها شواطئ البحر الأحمر. ونتيجة لأهميتها، وجه ملوك مصر طوال العصور القديمة: الفرعوني واليوناني والروماني اهتماماً خاصاً بمعبد الرب مين، وانقسمت طريق التجارة بين البحر الأحمر وقفط بنشاط ملحوظ إبان العصر الروماني على وجه الخصوص.

ولم يتبق من معبد مين سوى أطلال قليلة تؤرخ بمصور مختلفة. وبعد قفط تأتي قوص، وهي إحدى مدن محافظة قنا، وتقع على بعد ٣٠ كم تقريباً شمال الأقصر على الضفة الشرقية للنيل، وكانت المدينة تعرف في النصوص المصرية القديمة باسم «قيس»، ثم أصبحت «كوس» في القبطية، وقوص في العربية.

وكان «حرور» أو حورس الأكبر هو معبودها الرئيسي، وهو أحد أشكال الرب حورس، واعتبره الإغريق مثل إلههم أبوللو. ومن ثم، فقد أطلقنا على المدينة اسم «أبولونوبوليس بارها»؛ أي مدينة أبوللو الصغيرة حيث أطلقوا على إلهو اسم «أبولونوبوليس ماجنا»؛ أي مدينة أبوللو الكبيرة، ولم يتبق من آثار قوص سوى أطلال قليلة.

ويسجل العالم الفرنسي بعض الملاحظات عن وصف المحاجر التي استخرجت منها أحجار البناء التي شيدت منها المنشآت القديمة، وطبيعة المواد فيها وتكوينها وأسلوب استخراج الأحجار والأدوات التي تلزم لذلك، ثم يقوم بسرد أهم الآثار الجرانيتية التي لاتزال قائمة في مصر.

ويختتم السيدان جولوا وديفيلبييه هذا الجزء بدراسة عن الآثار الفلكية المكتشفة في مصر مع إبراز مناظر أسنا وأرمنت ودندرة ووادي الملوك الفلكية.

وتدل شواهد الأمور على أن المصريين قد وصلوا في بعض المجالات الفلكية

إلى نتائج ملحوظة. ومما يلفت الانتباه، عدد الوثائق التي عثر عليها، ولعل في هذا ما يوضح مدى الاهتمام الذي أبداه المصريون القدماء بأمور السماء.

وإلى جانب النظرة ذات النزعة الدينية للسماء، كَوَّن المصريون مبادئ علم فلك حقيقى، تبلور فى صورة جيدة فى عصر الدولة الحديثة، وربما أيضاً فى عصر الدول الوسطى، فلقد قاموا من دون أن يتعرفوا على أجزاء السماء بعمل خرائط للكوكبات والنجوم أملاها عليهم الخيال، فأنت خرائط يقتصر تمثيلها بطبيعة الحال على جزء صغير من السماء. ومن ناحية أخرى، قاموا بوضع جداول يبيّنوا فيها مواقع بعض النجوم، وكان الغرض المعلى من وراء ذلك هو قياس الزمن.

وتعملينا صور السماء الكثير من المعلومات عما وصل إليه المصرى القديم من معارف فلكية، وتظهر هذه المناظر على توابيت الدولة الوسطى والعصر المتأخر وعلى أسقف بعض المعابد الجنائزية (الأوزيريون، الرامسيوم، مدينة هابو) وأسقف حجرات المقابر (سنموت، سيتى الأول، والرعامسة الرابع والسادس والسابع والتاسع) فى الدولة الحديثة، ولعل هذا لا يبدو غريباً، فقد نُظر إلى معظم المعتقدات الجنائزية والدينية على أنها أفكار مصفرة للكون نفسه.

وتتقسم زخارف الأسقف الفلكية للمقابر الملكية بوادى الملوك إلى قسمين :

- رسومات توضح مجموعات الكواكب الرئيسية.

- رسومات لساعات النجوم التى تُحسب من خلالها ساعات الليل الاثنى عشرة أو هفصول رحلة الملك فى العالم الآخر.

وكانت أسقف المقابر فى الأسرة ١٨ مغطاة بالنجوم الصفراء أو البيضاء على أرضية زرقاء أو سوداء مبسوطة تمثل السماء، وبدءاً من مقبرة سيتى الأول حتى مقبرة رمسيس الثالث كانت المناظر الفلكية التى تزين الأسقف تتكون من أسماء وصور مجموعات الكواكب، ثم شملت بعد ذلك مناظر دينية من كتب السماء:

وهناك عناصر مهمة لا بد من تواجدها فى المناظر الفلكية:

١ - صورة ربة السماء نوت على هيئة سيدة تتحنى على الأرض، وعلى جسدها يضيء أبنائها النجوم.

٢ - قائمة بالمجموعات النجمية الست والثلاثين (Decans) التى تستخدم لتحديد ساعات الليل.

٣ - صورة الكوكبة الجنوبية الجوزاء (مجموعة الجبار).

٤ - نجم الشمعى اليمانية الثابت المنير.

٥ - الكواكب السيّارة الخمسة : المشتري، زحل، المريخ، عطارد، الزهرة.

٦ - النجوم الخاصة بالسماء الشمالية، وتقف فى مركزها مجموعة الدب الأكبر.

٧ - مجموعة من الآلهة فى صنفين يرمزون لأيام الشهر القمري.

٨ - وربما تُصور أحياناً الشهور الاثني عشر الخاصة بالتقويم.

وفى النهاية، أرجو أن يستفيد القارئ من كل ما يحويه هذا الجزء من معلومات شائعة قدمها لنا العلماء الفرنسيون، بعد أن بذلوا الوقت والجهد لينتجوا عملاً متميزاً يليق بأن ينضم إلى مجلدات موسوعة وصف مصر.

والله ولى التوفيق

منى زهير الشايب

الهرم ٢٠٠٣/٧/١

وصف عام لطيبة
الفصل التاسع . القسم العاشر
بقلم : السيد . جومار
وصف المقابر الصخرية لمدينة طيبة

الجزء الأول

ملاحظات تاريخية حول المقابر^(١)

المبحث الأول : نظرة عامة

إن المنشآت التي سنصنفها لا تضاهي تلك الصروح العظيمة التي كرسها
قوانين الدولة وديانتها في مصر، فالأمر لم يعد يتعلق بأروقة فخمة أو تماثيل
ضخمة أو صالات أعمدة بديعة. ولا يكاد يبدو لأعمال المصريين هنا أى مظهر
خارجي. والواقع أن بطون الجبال قد شقت في شتى الاتجاهات، كما حفر
الصخر بطريقة فنية، حيث تم تصميمه بصورة متناسقة وزخرف بدق سليم، بيد

(١) ظهرت كلمة «مقابر صخرية» في لوحات الكتاب للتعبير عما أسماه بعض المسافرين بالمخارات.
والتعبير الأول يبدو أكثر ملائمة في الإشارة إلى المقابر المحفورة تحت الأرض، سواء بسبب أصل
الكلمة أو بسبب استخدامها من قبل مؤلفين شتى مثل فيريثوف ويوليوس بولوكس وهيريكوس
ويترون وترتوليان، وكانت تطبق عند الرومان على المقابر الموجودة تحت الأرض التي كانت تحوى
المرامد. وكانت هذه القبور - كما هي مصر - مقسمة إلى قاعات كثيرة مزينة بنقوش بارزة ورسومات
جدارية وزخارف شتى. فضلاً عن ذلك سوف نستخدم أحياناً كلمة مقبرة. وقد أشرنا إلى القاري
جيداً أن الأمر لا يتعلق بكهوف أو فجوات طييمة في الصخور. وقد استخدم كثير من الكتاب كلمة
crypte (مدفن في قبو كيسة) ولكنها بدت لنا أضعف من كلمة hypogée.
ملحوظة : يمكن قراءة النص بصورة متصلة دون التوقف عند الملاحظات التي ما هي - في الغالب -
إلا استطرادات ثانوية أو إحالة إلى اللوحات.

أننا لا نرى في هذه الأعمال الأبعاد الفسيحة أو الطراز العملاق أو السمات الأخرى للظلمة المصرية. ويتمثل الدليل على عظمة هذا الشعب في هذه الأعمال في الوفرة المذهلة من النقوش والرسومات المختلفة وكل أنواع الزخارف التي تزين واجهات الصخور حتى في قلب أكثر الأماكن ظلمة. يضاف إلى ذلك الإلتقان الباهر للتفاصيل والتوافق الكلى الذى يميز المصريين، وأخيراً المثابرة التى تتطلبها تلك الأعمال من هذه الأمة الماهرة، التى قيل عنها بحق إنه لو قدر للأثار التى شيدتها هذه الأمة على الأرض أن تقارن بشيء ما، فهى تقارن بحسب بما أنشأته من أعمال تحت الأرض. فمن ذا الذى يمكنه تصديق ذلك؟ قاعات وحجرات ضيقة، بل حتى آبار محكوم عليها بظلمة أبدية، تمت زخرفتها وتجميلها بالعناية نفسها التى منحت للأثار التى يغمرها نور الشمس. أروقة طويلة مسقوفة وحجرات مزدانة بأعمدة ودعامات أو مجرد تجاويف مكونة من حجرات ضيقة ومنخفضة. باختصار، تتشابه كل المقابر فيما بينها، فكلها مغطاة بلوحات جدارية خصصت معظمها لتصوير بعض المشاهد العائلية والحياة المنزلية. وهكذا يمكننا القول - على نحو ما - إن المقابر كانت آثار الشعب، مثلما كانت المعابد والقصور هى آثار الدولة. فهنا فى هذه المقابر - المقامة من الطوب اللبن - كان المصرى القديم يستطيع إشباع ميله الطبيعى للنقش، وهذا ما يفسر جزئياً لماذا لم تكن مساكن الأفراد فى مصر تبني من المواد نفسها المستخدمة فى المنشآت العامة، مما نتج عنه اختفاء كل هذه المساكن .

تُرى، إلى أى الأسباب يمكننا أن نمزو هذه المقابر الأرضية التى استمرت خلال قرون عدة إن لم يكن إلى إمبراطورية العادات الدينية وأعرافها؟ إن احترام الموتى الذى كان عقيدة كل الأمم بلغ فى مصر أقصى مدى له. ويعلم الجميع أن هذا البلد هو الأول - إن لم يكن الأوحد - الذى فكر أهله فى الاحتفاظ بجثث

(١) نعرف من التاريخ أن الأثيوبيين والفرس والآشوريين وشموى أخرى من العالم القديم ومن العالم الحديث مثل البيرويين قد مارسوا أيضاً - كل على طريقته - تحنيط الموتى. ولكننا لا نجد مطلقاً موميאות بمعناها الحقيقى فى مكان آخر إلا فى مصر، إن لم تكن على الأرجح موميאות بالميرا . يوجد أيضاً موميאות خاصة فى جزر الكاراي وهى للجوانثيين. وهو شعب غامض إلى حد ما، ويرجح أن يكون قد استمد أصوله من مصر وذلك لأسلوب التحنيط نفسه، وأيضاً بسبب التشابه المزعم فى اللغة. ولكن ليس لهذا رأى أساس كافٍ من الصعده.

أجدادهم كاملة ويبتاعها على نحو ما من فناء الموت^(١). وقد يرجع أصل فن التحنيط إلى أن فن النقش كان مجهولاً في ذلك الوقت، وهو الفن الذي كان جديراً بإعادة نسخ صورة أى متوفٍ عزيز. وربما أيضاً لأن فكرة الاحتفاظ دينياً بجثمان المتوفى داخل أسرته تترك أثراً أكبر في القلوب من مجرد تقليد خادع أو صورة باهتة. ألم يكن بالفعل تقديم صورة المتوفى نفسه مع الحفاظ على كل ملامحه ووضع هذا الشكل المؤثر تحت أعين الشباب من شأنه أن يدفع هذا الشباب لمحاكاة أجداده أفضل من تقديم صورة شبيهة لهم بشكل مبهم، وذلك بغض النظر عن الهدف المعنوي للمشروع ويتمثل في تألف العقول مع فكرة الموت وصورته وتخليص فكرة الموت مما يشوبها من أفكار منفرة. ولكننا لسنا هنا بصدد مناقشة عيوب هذه الممارسة أو مميزاتا.

وقد اتبعت الشعوب عادات جنائزية شتى. وقدست معظمها تقريباً الموتى. ونم يختلف شعب مصر عن هذه الشعوب إلا بهذه الميزة الفريدة، فهو لم يخلف للأجيال التالية فنونه وآثاره فحسب، ولكن أراد أن يحتفظ بنفسه على نحو ما، وذلك انطلاقاً من حرصه على وسم كل شئ بطابع الأبدية.

وعليه، فإن كل هذه الآثار الأرضية هي في الواقع مقابر عائلية. وبالإضافة إلى هذا الفرض هناك غرض آخر قد يكون أهم، ويتمثل في رسم صورة الحياة المدنية. ويكتسب بذلك مشهد المقابر بالنسبة للمحدثين أهمية تخص الناس عادة لكونه لوحة للثقاليـد. فهو يعوض صمت المؤرخين، كما يريح فكر القارئ ونظيره من تأمل الآثار العظيمة وذلك بتقديمه ما يجري داخل الأسرة تقريباً.

وقبل أن نتناول وصف المقابر التي يعود الفضل في الاحتفاظ بها - بهذا الشكل الدائم - إلى بر أهل طيبة بأبائهم، فإننا نسمح لأنفسنا بدراسة منشئها. كانت المقابر المسخريـة الأولى بلا شك عبارة عن محاجر. وعندما كان يتم سحب كل ما يمكن أن يمده المحجر من أحجار صالحة للبناء، لم يكن يتبقى له سوى دعائم وكتل ضخمة تستخدم في عمل واجهات وركائز وأعمدة. وكان

(١) لن تبدو هذه العبارة للقاريـم مبالغاً فيها، عندما يرى لاحقاً إلى أي مدى كانت الموميـات البشرية، التي كانت معدة جيداً، مازالت سليمة بعد كل هذه القرون، وكما أن القليل من التالف قد معا بعضاً من ملامح الوجه.

المعماري يحول جدارنه إلى حوائط ملءاء، ويقوم بعد ذلك النقاش والرسم بتزيينها. والواقع أننا نميل للاعتقاد بأن العديد من هذه المقابر، تم نحتها خصيصاً كمقابر الملوك مثلاً ولم يتم ذلك عند إقامة المعابد والمنشآت الأخرى فعسب. ولكننا نعتقد أيضاً أن هذا لم يحدث في الزمن الأول. فلا بد أن تكون المقابر الصخرية قد تزامنت مع إقامة الآثار العامة، فهذان النوعان من الأعمال كانا يتطلبان على السواء تجويف الجبال^(١). وفضلاً عن ذلك، هناك عدد كبير من المقابر الصخرية والآثار العامة في مصر مما يجعلنا نشك في أن كل تلك المقابر لم توجد إلا بسبب كل هذه الآثار، أو بأن هذه الآثار لم تكن لتوجد لولا وجود هذا العدد من المقابر.

وسوف تدعم هذه الفكرة - التي تأسست على اعتبار بسيط - لاحقاً أسباب مباشرة وذات طبيعة مختلفة. ولكن نستطيع من الآن الجزم بأنها تلفت نظرنا لواقعة عامة جداً، ونعني بذلك تشابه الطرز، إن لم يكن في الموضوع، ولكن في الرسومات والنقوش سواء للمعابد أو للمقابر. وإذا كان بناء المقابر قد سبق بناء منشآت العبادة والدولة لكنا وجدنا فيها، أو في بعضها على الأقل، تخطيطات أولية غير متقنة ودون أية نسب هندسية، وهو ما لم نجده على الإطلاق. وعلى العكس من ذلك، إذا كانت كل هذه المباني عبارة عن معاصر قديمة تم استغلالها بمنهج وتزيينها بعد ذلك، فلا بد أن نجد فيها (وهو ما وجدناه فعلاً) الطراز نفسه في فنون الرسم وأسلوب الزخارف الذي وجدناه في المعابد المشيدة تقريباً في الأزمنة نفسها، وتنتمي لمدرسة واحدة. وهناك ما هو أكثر، فنلاحظ في العديد من زخارف تنتمي لذوق أكثر سلامة وتفاصيل عديدة أكثر كملاً مما نجده في الآثار الكبيرة نفسها، علينا إذن التسليم بأنها ليست سابقة العهد بآمد طويل عن هذه الآثار.

ومن جهة أخرى، طالما أن المقابر تستخدم كمرايا لإبداع الموتى المحنطين، فهذا يعني أن تجهيز المومياوات وفن التحنيط قد أوجبا هذه الممارسة، فمن الطبيعي أن يتطلب ذلك البحث عن مكان جاف، ويؤمن من الفيضان والموامل

(١) وإن كانت الحال غير ذلك، لكنا قد رأينا الكثير من المقابر المختلفة الشكل.

الجوية، ويصنف خاصة أرض لا يتم اقتطاعها من الأرض الزراعية. ولم تتوافر هذه الشروط مجتمعة إلا في قلب الجبال الجيرية والصوانية نفسها التي يحويها وادي مصر. وبناءً عليه، تم الاستفادة من جميع الفجوات التي أجريت قبل ذلك في الصخور. وبذلك أتاح كل أثر وجود مقابر كثيرة. وكانت العائلات تقسم فيما بينها تلك المقابر، وكانت تزينها باللوحات والنقوش، وكان هذا الأمر بالنسبة للأفراد على تفاوت درجة ثرائهم، وسيلة لإرضاء تذوقهم للنحت أو للرسم^(١) بل إن الفقراء أنفسهم كانوا يمتلكون مقابر مزخرفة، كما أننا نجد أيضاً بداخل المقابر أعمالاً عديدة غير متكافئة. مما يدل على استخدام عمال مختلفين. كانت الأمة كلها بحاجة إلى تلك المقابر الأرضية بما أن التحنيط كان يشمل كل الموتى دون تمييز. وكان كل رب أسرة يأمر بحفر الآبار وسرايب الدهن وتزينها وفقاً لثروته وذوقه، وهذا ما أدى إلى تعدد المقابر المصرية وتباينها بهذا القدر، فليس هناك بالفعل ما هو أكثر تبايناً من تخطيط القاعات والممرات وطراز الأعمدة وحالة الحوائط والألوان المستخدمة في الرسومات ورسم الوجوه ونوع الألوان، والكثير من تلك المقابر مجرد مقابر مريضة لا يوجد بها أى نقش، ونجد في هذه الهندسة المعمارية الأرضية كل أشكال الفوارق، بدءاً من التجرد المطلق حتى بهاء التقسيمات والزخارف، ومن ثم، فإننا نعتقد أن حفر المقابر الصخرية في بدايتها يرجع إلى الهندسة المعمارية مع استبعاد فكرة نشأة الهندسة المعمارية في المقابر. وعند إنهاء مهندسى المعابد والقصور لأعمالهم وإنزال أدواتهم في الوادي، يأتى مهندسو المقابر لاستكمال التقسيمات الداخلية، ثم يأتى الرسامون بدورهم لتزيين الحوائط بصور الأعمال المنزلية.

المبحث الثانى: طبوغرافيا المقابر وملاحظات تاريخية

إذا أردنا تكوين فكرة عامة عن مقابر طيبة، فيتمين علينا تصور جزء من السلسلة الليبية الملاصقة لسهل القرنة وممنون ومدينة هابو^(٢) وهى تمتد لأكثر

(١) انظر للخريطة العامة لطيبة، اللوحة ١، المجلد ٢، واللوحة ٢٨ المجلد نفسه. إن أنوه هنا إلا للمقابر التي تم حفرها في جسم الجبل. أما كل المباني الخارجية وحتى الأجزاء المحيطة بالمقابر، فهى موضوع توصف آثار طيبة، بقلم جولوا.

من فرسخين وترتفع من ٢٠٠ حتى ٤٠٠ قدم ، وتخترقها من مسافة إلى أخرى فتحات مستطيلة على ارتفاعات مختلفة .

وللتخيل بمد ذلك طرقات منخفضة وأقل عرضاً منها مرتفعة، تبدأ من هذه الفتحات وتخترق قلب الصخور، تارة أفقياً، وتارة في اتجاه منحني وآخر متعرج، يقطعها هنا وهناك قاعات وآبار، وتتقسم العديد من هذه الطرق إلى تفرعات عديدة تمتد أحياناً إلى الطريق الأصلي، وبذلك يصعب التعرف على الاتجاه فيها. إن إقامة اتصالات بين كل هذه الطرق سيؤدي على الأرجح إلى متاهة مؤكدة. وغالباً ما كانت تقام الفتحات الواحدة بجوار الأخرى على الارتفاع نفسه وعلى واجهة صخرية أقيمت مسبقاً بشكل عمودي. وهذا الأمر جدير بالملاحظة وعلى القارئ أن يبهيه جيداً. ومن أجل الوصول إلى هذه المقابر يتعين اتباع دروب ضيقة حفرت في الجبل، ويصعب تسلقها رغم انحدارها المعقول لشدة وعورة الجبال. ومع ذلك، يدعونا الفضول للتوقف مراراً فيها حتى إننا لا نشعر بأى جهد. فتارة نلمح أبواباً مرتفعة وتارة أخرى مداخل منخفضة بعضها مريح والبعض الآخر مضيق. وهناك مداخل مكشوفة تماماً يسهل النفاذ منها، وأخرى لا تسمح إلا بممر ضيق، وأخيراً تزدهم مداخل أخرى بأكوام من الرمال حتى السقف. ونجد ساحة كبيرة مكشوفة أمام أبواب المقابر الرئيسية، أقيمت جوانبها وصقلت، ولكن نادراً ما كانت تزين بالنقوش. أما أبواب المقابر الأخرى، فتقضي مباشرة إلى واجهة الجبل. ويبقى لنا ملحوظة أخيرة وهي وجود المقابر البسيطة جداً أعلى الجبل. أما المقابر البديعة، فتحل الجزة السفلى. ويختلف مثنوى الفقراء الأخير عن مثنوى الأغنياء، كما هو الحال بالنسبة لمساكنهم في مدنتنا الكبيرة الحديثة.

ويوجد عدد وافر من الدهاليز الأرضية تستخدم في يومنا هذا ملاذاً لبعض العرب اليائسين وقد تفرغ معظمهم للسرقة. وتعد زيارة الأوروبيين لهذا المكان بالنسبة لهؤلاء العرب فرصة للثراء فلما نتاح لهم مما يوجب استغلالها. وكلنا نعلم ما حدث لبروس الذي تشابهت مقامرته مع ما يمكن أن يجري حتى إنه ليس بوسعنا أن نتهمه بالبالغة مثلاً مثل الآخرين .

ولكننا لم تكن معرضين للمخاطر نفسها وذلك لمراقبة بعض الحرس لنا. ولم تلق من هؤلاء العرب أية معاملة مزعجة سواء بسبب الرعب، أو بسبب خطة محكمة التدبير، وكنا نعلم جيداً ميلهم إلى السرقة مما يصعب معه افتراض إقلاعهم عن هذه العادة. ولكن ألا يغير اللصوص العتاة من عاداتهم حين يجدون فرصة أفضل للسرقة بشكل مختلف وفق حساباتهم؟ وهذا ما كان من أمرهم معنا، فقد كنا ندفع غالباً لشراء التماثيل الصغيرة والرسومات ومختلف أنواع التحف القديمة التي يجلبونها من داخل المقابر. أما نهب أحد الرحالة، فكان من شأنه أن يؤدي إلى ضياعهم جميعاً، وبالعكس، فإن إثارة فضولنا بلباقة جعل منا أصدقاء لهم. وبسبب مهارتهم ومكرهم، كانت لا تموزهم الحيل لكسب ثقتنا وأموالنا. فعلى سبيل المثال، كانوا يقومون بأنفسهم بمد فتحة إحدى المغارات، ثم يملنون بغموض عن اكتشاف مقبرة جديدة، ويقومون بمساومتنا لفتحها. وأمام دهشتنا من رؤية الفوضى نفسها الموجودة في المقابر الأخرى، لم يكن يكلفهم القسم شيئاً لتبرير خدعتهم.

ويالتمعن في نوعية الناس التي آلت إليهم تلك المساكن الأرضية، يتمثل لفكرنا مقارنة فريدة. فقد كان التمسك يتخذونها ملاذاً قبل هؤلاء اللصوص العرب، حيث لم يجد هؤلاء الأتقياء مأوى أكثر أمناً للفرار من الخرافات والملاذات الدنيوية. في هذه الأثناء كانت صور الديانة المصرية تمد أمام أعينهم كفراً وجهلاً فكانوا يقطونها على الأرجح بوجوه مسيحية. حتى إننا نجد أحياناً دهانات من الجبس تغطي بعضها البعض في هذه الأماكن نفسها، حيث كان كهان مصر يقيمون للأموات جنازات رائعة بكل ما تمليه عليهم ديانتهم من أبهة، أتى زهاد متواضعون لممارسة ديانة جديدة مختلفة تماماً، وكانت هذه الديانة تختلف عن السابقة بقدر ما كانوا هم أنفسهم مختلفين عن هؤلاء الكهان. فكانت تتوالى على وجوه مناظر إيزيس وأوزيريس وحربوقراط المنقوشة برشاقة فائقة، صور رديئة التنفيذ للعداء والمسيح أو للحواريين. ويرجع بعض المؤلفين السذج تاريخ هذا التماقيل لكهان مصر والتمسك المسيحيين واللصوص العرب إلى أبعد من ذلك. فهم يرون أن تلك المقابر قد استخدمت كمأوى ضد الطوفان وتوقع

الفلاسفة المصريون هذه الكارثة العظيمة ، فقاموا بنقش اكتشافاتهم ومعارفهم التي اكتسبوها على مسلات داخل الصخور لإنقاذها من الدمار كما لو كانت قادرة على النجاة من هذه الكارثة العظيمة.

وقد أشرنا سابقاً إلى اقتراب فتحات المقابر أحياناً من بعضها ووجودها على الارتفاع نفسه. و نعتقد أن الاتجاه المشترك للدهاليز، ومعظمها عمودي على واجهة الجبل، يشرح جيداً كلمة syringe (دهليز) التي استخدمها المؤلفون دون أن نعلم حتى الآن التطبيق الحقيقي لها. هل هذه التسمية من محض الصدفة أو قد ترجع إلى التشابه القائم بين أنابيب ناى بان (ويسمى هذا الناى syringe أيضاً) وبين كل تلك السراييب الأرضية المؤدية للخط نفسه ؟ فهناك اثنتا عشرة فتحة لمقابر متساوية ومتلاصقة تشبه بالتعريب عن بعد ثقبو السيرينج. وعندما كانت الرياح تهب فى تلك القنوات الموازية، ربما كان ينتج بالصدفة أصوات متتالية مشابهة لأصوات الناى عند بان. وإذا استندنا إلى علماء الأصول اللغوية، فتشير الكلمة إلى إحدى القنوات^(١). ويشير الروائي هليودور جلياً - وهو كاتب دقيق فيما يتعلق بحقيقة العادات وعملات الوصف - الى المقابر فى الفقرة التى يحكى فيها كالازيريس عن التساؤلات المطروحة عليه عن معبد دلقى: «كان البعض يسألنى عن شكل الأهرامات وبنائها، والبعض الآخر يسألنى عن العطفات المتعرجة للدهاليز باختصار، كانت العجائب المصرية لا تقيب عن بالهم، فنحن نروق لليونانيين بالأخص عندما نروى لهم أنباء تخص مصر»^(٢).

ويقدم أميان مارسلان المقابر كأنفاق رحية مليئة بالتعرجات حفرت فى الصخر بجهد شاق ومقطعة بالحروف الهيروغليفية والمناظر المنقوشة^(٣).

-
- (١) ومن كلمة seringue أى حقنة. انظروا سيداس الذى يعطى ترميفاً لـ syringx الخندق أو القناة الطويلة، وحسب أقوال هيريكوس ، فإن الكلمة تدل على ثقب أو تجويفات تصمل فيما بينها.
- (٢) الهوبيات، الكتاب الثانى. ويقوم هليودور أيضاً فى مكان آخر بوصف كهف من صنع الإنسان فى جبال مصر السفلى ويشبهه إلى حد كبير تجويفات المقابر - (الرجع نفسه ١ ، ١).
- (٣) وكانت توجد هناك للمرات والخنادق الموجودة تحت الأرض والمنطقة بالأثرية والتي أنشأت من أجل القناة، وكانت بوجه عام عديدة ، وكان يوجد فى هذه المنطقة أعداد لا تحصى من الحيوانات مثل التى تبدو فى الكتابات الهيروغليفية.

ويقول إليان إن المؤرخين والشعراء يعظمون متاهات كريت ومقابر مصر. وهذه المقارنة تغطي فكرة واضحة عن المقابر. وما يجعل وصفها تاماً ومكتملاً هو أن الكاتب يقارنها بالدروب المنحرفة والمتعرجة التي يحفرها النمل^(١).

ونجد عند كتاب كثيرين كلمة سيرينج بمفهوم مشابه ولكنها لا تتعلق بمصر. حين يصف ديودور الصقلي حداثق بابل الشهيرة، فيقول إنها سدعمة من خلال طوابق من السيرينجات، وهو ما يمكن فهمه على أنها دهاليز وفقاً للمعنى الذي تتضمنه هنا هذه الكلمة. وقد أغفل ديودور واسترابون ذكر سيرينجات طيبة بالرغم من كتاباتهما عن مقابر الملوك.

وفي تاريخ بوليب، نجد أن هذه الكلمة قد استخدمت للإشارة إلى ممر سرى كان يوجد في الإسكندرية^(٢). ويحدد بوزانياس مكان السيرينجات في طيبة في الجانب الذي كان فيه تمثال ممنون^(٣). ويشير إليها تاسيت دون تسميتها عندما يتكلم عن رحلة جرمانيكوس إلى طيبة فيقول: «بها أماكن ضيقة ذات أعماق سحيقة حيث لم نستطع أبدا الوصول إلى أطرافها»^(٤). ومع ذلك، ثم تفسير هذه الكلمة بشكل مختلف كما لو كانت تمنى أعماق النيل. أعتقد أنها تعنى المقابر وقد استطاع كاليسترات دون سواء تحديد أصل كلمة سيرينج بصورة نهائية فيقول: «كان يوجد بجانب بلدة طيبة في مصر نفق على هيئة سيرينج، ملئ بشكل طبيعي وحلزونى حول أسفل الجبل، وبدلاً من استقامته انقسم إلى صف من الأنابيب، وكان يتبع مدارات الصخور ويمد تحت الأرض تفرعاته المتعرجة بواسطة عطفات شديدة التعقيد»^(٥). ولا يدع هذا الوصف مجالاً آخر للشك في

(١) إليان، الطبيعة الحيوانية، الكتاب السادس، فصل ٤٢، ويعتقد روسي أنه لابد من قراءة هذه الكلمة (قناة طويلة أو خندق وتترجم أيضاً بنأى الراعى) ويجب أن نستدل على أن الكلمة من اشتقاق مصري. ولكن الأصل الذي يعطيه للكلمة غير مرضى (أصول اللغة المصرية Fistula اشتقاق من ١٩٤). إذا أردنا حتماً أن يكون أصل كلمة سيرينج في اللغة المصرية بجذر بنا افتراض أن Fistula Conalis مشتقة أصلاً من هذه اللغة لأن هذا المعنى بتطبيقه على المقابر يكون مسجياً تماماً.

(٢) والقناة بين مايندروس والصخور البارزة «تاريخ بوليب، الكتاب ١٥».

(٣) بوزانياس، الكتاب الأول، المجلد ١٣.

(٤) الحواشي، الكتاب الثاني. (فيلوسترات).

(٥) تشمل باقي الفقرة على وصف غريب لإتسان يعزف على الناي، ويراء الناس في النفق (فيلوسترات).

أصل كلمة سيرينجات طيبة وطبيعتها ،ومن ثم لا بد من تطبيق الاسم على دهاليز هذه البلدة القديمة كلها، وذلك بدلاً من ربطها إلى بدهيلز واحد بالتحديد . ومما قرأنا تتكون لدينا فكرة عن امتداد التجويفات التي أجريت في طيبة وتعدددها ولكن يقص لنا بليزى واقعة أعجب من كل ما سبق . فيروى أن بلدة طيبة بمصر كانت مدينة معلقة في الهواء، وكانت الجيوش تعبر أسفلها دون علم سكانها . ومع ذلك كان النهر يشطرها شطرين^(١) . ولا ينبغي استبعاد تلك القصة تماماً على إنها من الأساطير؛ ولكن يمكن اعتبارها نوعاً من الانبهار يمرقنا برأى القدماء أنفسهم في الأعمال التي أجريت في أنفاق طيبة التي لا حصر لها . وقد وجدت أعمال مشابهة في باقي الصعيد وهي جبال مصر الوسطى . وهذا ما دفع الكثيرين إلى القول جزافاً إن هذا العدد الهائل من المغارات كان يستخدم كمسكن لقدماء المصريين ، وإن الكهان كانوا يقضون حياتهم في تلك المغارات منهمكين في دراسات في الخفاء . ومن هنا كان الميل إلى الإنغاز والغموض الذي ساد مصر بصفة عامة . وهذا ما يفسر استخدام الكتابة الخفية والغموض الذي يضفى على الدين وعلى تاريخ البلد لفرأً واسعاً، وهذا الغموض يفسر أيضاً طابع الحزن المبهم لدى الأمة .

وربما لم تتم الاستفادة من الوقت لدحض هذه الأفكار الواهمة، وذلك قبل أن نتعرف جيداً على آثار مصر، أما اليوم، فتبدو هذه الأفكار غير محتملة .

ونستطيع استنباط نتائج أكثر صحة من خلال عدد المقابر الكبير . فنلاحظ أن معظمها مسالك ضيقة في العرض . وعليه كان من المستحيل تشغيل العديد من العمال في آن واحد لاستخراج الحجارة، وهي نفسها الصعوبات التي يواجهها الرسامين والنقاشين .

كم تتطلب هذا الأمر من قرون لتنفيذ كل تلك الأعمال والبلوغ بها درجة الكمال التي تثير إعجابنا ؛ وتبرهن مقابر عديدة للموتى وفرة عدد سكان العاصمة وكم

(١) «لقد كان يقال ويعتقد أن الحديقة كانت موجودة في كل مدن مصر، وخاصة مدينة طيبة حيث كان الجيش المسلح لحماية الملوك وحيث كان يقضى النهر على المدينة الوسطى «بليزى، التاريخ الطبعى، الكتاب ٣٦٦ ، المقطع ١٤» .

الأجيال التي شهدت ازدهار طيبة، وذلك قبل ملء كل هذه المقابر بالموتى. أما عن الرقم الكلى لكل تلك المقابر، فمن المستحيل علينا تحديده حتى بالتقريب، وذلك ليس فحسب بسبب ضخامته، ولكن بالأحرى لاختفاء جزء منه عن نظرنا وفضلاً عن ذلك، يصعب التعرف جيداً على الطرق الداخلية من مقبرة إلى أخرى. سواء كان المصريون قد أغلقوا بأنفسهم منافذ المقابر أو أن يكون العرب قد سدوها، أو أخيراً أن يكون هذا الانسداد من فعل الرمال، فمن الواضح للعيان أن الرحالة لن يتمكنوا من حصر عدد هذه المقابر.

وسوف يضيفى هذا العامل على وصف الآثار الأرضية لوناً مختلفاً عما فى المعابد. ورغم تعود القارئ على نظام دقيق فى وصف المنشآت، فليس بوسعنا انتظار أن يجد هنا الأسلوب والخطوات نفسيهما، فمن المستحيل حتى جعله يسير داخل السراديق بواسطة خرائط كما كان الحال حتى الآن فى توزيعات المعابد كلها، ولم ترسم خرائط مطلقاً للمقابر، إلا إذا كانت مقبرة تتميز باتساعها. وترسم خرائط مقابر الملوك باعتبارها غاية فى البهاء^(١). ومن جهة أخرى، يتميز بعض هذه الأنفاق بالبساطة المتناهية، ويتكون البمض الآخر من خطوط مقوسة وغائرة على شكل المراوح، ولم يتم رسم مساقط لها وسنحاول تلاهى هذه الثغرة بشرح مستفيض ويترتيب الأماكن التى يراد وصفها^(٢). بعد الحديث عن التربة وحالة المقابر الراهنة، سنتكلم عن هيئتها والأسلوب الذى زينت به، والأشياء التى وجدت فيها كموميماوات الأشخاص أو الحيوانات والمخطوطات المكتوبة على ورق البردى والنقوش القديمة الجديرة بالاهتمام.

(١) المقبرة الكبيرة انظر اللوحة ٣٩، المجلد الثانى، وللمقابر الملوك انظر اللوحات ٧٧ إلى ٩٢ المجلد نفسه.

(٢) انظر القائمة فى نهاية هذا الكتاب. تنقسم الثلاثة والثلاثون لوحة المتعلقة بهذا الوصف بترتيب الوصف نفسه. او على الأقل الجزء الثانى الذى يتناول الفن، وهو الوحيد الذى يخص فن النقش. تملأ الرسومات والنقوش التى تزين المقابر اللوحات ٤٤ و ٤٥ و ٤٧، المجلد ٢، توجد الموميماوات البشرية والحيوانية فى اللوحات ٤٨ و ٤٩ و ٥٠ و ٥١ و ٥٢ و ٥٣ و ٥٤ و ٥٥ وتوجد القطع الأثرية الموميماوات فى اللوحات ٥٦ و ٥٧ و ٥٨ و ٥٩ و ٧٦. والمخطوطات على أوراق البردى فى فى الـ ١٦ لوحة المرقمة من ٦٠ حتى ٧٥.

وسوف نختم هذا الوصف بأبحاث عدة وبملاحظات فى لب الموضوع . ويستطيع القارئ الشغوف بعقد المقارنات الاطلاع على وصف المعابد الجوفية فى الهند فى إيلورا وسلميتا وإيليفانتا مقابر الموتى الآتروية فى تركيا وروما ونابولى، وحتى ما كتب على المحاجر فى نواحي ماستريخت، وذلك دون إغفال التجويفات العميقة الموجودة على شواطئ اللوار فيما بعد تور. ولكنه لن يجد فى أى مكان أبداً تشابهاً مع أعمال المصريين إلا فى مقابر الموتى الآترويين ، وهو ما يجب ألا يثير دهشته فى المقارنة بين فنون هذين الشعبين. ويمكن لكل هذه الأعمال الأرضية العظيمة أن تقارن فى إطار معين مع مقابر مصر، ولكنها لا تقارن مطلقاً معها بالنسبة للزخارف واثراء الرسومات .

المبحث الثالث : طبيعة التربة التى حفرت فيها هذه المقابر

تتخرج الجبال الليبية أو السلسلة الغربية فى طيبة ، على العكس ياقى الوادى خصوصاً شمال هذه البلدة حيث نجد السلسلة الغربية ذات الصخر الرمولى، ويتكون الجبل الغربى هنا من ريوات كبيرة يميل لونها للبياض، ويبلغ ارتفاعها مائة متر تقريباً (٣٠٠ قدم^(١))، ونوع الحجر الجيرى وحباته ناعمة ومتساوية وذات صلابة رديئة، ونجده فى أماكن كثيرة هشاً جداً. ومن المؤكد أن أهل طيبة عند حفر الحجر الأول فى صخورهم، قد لاحظوا تشابه طبقات الحجر مما يجعله أكثر الأحجار ملائمة لأغراضهم. وفى حالة اصطدامهم بشئ غير مستر أو أى مادة صلبة، استخدموا أسلوباً ماهراً سوف أصفه فيما بعد^(٢). وهكذا كانت طبيعة الجبال صالحة للتجويف وأعمال الإزميل ونقش النقوش البارزة الدقيقة جداً. ومع ذلك، كان هناك أيضاً المحارات المتحجرة مثل النشابييات وقرون آمون، مما جعل الفنانين يواجهون صعوبات عديدة فى عملهم .

(١) انظر اللوحة ٤٣ ، المجلد ٢.

(٢) انظر فيما يلى، وانظر أيضاً اللوحة ٤٧ ، المجلد الثانى .

ولما كان التصدع الطبيعي للحجر على شكل زوايا وعلى شكل يطلق عليه علماء المعادن «المحاري»، ظل عدد كبير من شظيات الحجارة حول المقابر. وكانت هذه الشظيات حادة مما جعل الطريق كثيرة الحصى وشاقة.

ونلاحظ في سقف المقابر من حين لآخر هابطات (الهابطة هي راسب كلسي متحجر في سقف المغارات) وقطعاً من الملح ذى الألياف، مطوّق مثل الحلقات^(١)، لونه فضي، وكلما تكوّن وجد لنفسه مدخلاً في الشقوق غير المرئية. ويزداد حجم هذا الملح تدريجياً بواسطة طبقات جديدة بلّورية، يتمكن من تقريق طبقات الحجر. وقد نتج عن ذلك تخشن هذه السقوف وتشوهها الكلى في بعض الجهات أو سقوطها على شكل شظايا. ولا ندهش من تواجد الملح البحري في المقابر، فهي حقيقة ترجع إلى الملوحة الطبيعية لتربة مصر، والتي لا يمكن تفسيرها إلا بسبب عام أيضاً. وبعد ارتفاع حرارة مقابر الموتى في طيبة أحد العوامل في تكوينها المادي، وهذه الملاحظة جديرة بالاهتمام لا سيما وأنها ثابتة في كل المقابر. وقد لاحظناها في كل من مقابر منف وطيبة. وسنعود إلى هذا الموضوع في الفقرة التالية.

المبحث الرابع

حالة المقابر الراهنة والصعوبات التي نواجهها فيها

لا يوجد مطلقاً في كل المقابر الدفن التي نفتحها اليوم أشياء سليمة لم تمس، بل على العكس تسود الفوضى الشاملة. فالومياوات ليست في توايتها أو في أماكنها، بل مقلوبة أرضاً بلا نظام وملقاة على الأرض، حتى إنها في بعض الأحيان تسد الممر تماماً فتضطر إلى السير عليها. وتتحطم تحت ثقل أجسامنا، وكثيراً ما نجد صعوية في سحب أقدامنا من بين عظام الموتى واللغائف، مما يشعربنا بالرعب في الوهلة الأولى، ثم تألف تدريجياً هذا المشهد. وما يساعد

(١) يبلغ طول هذه القطع الملحية سنتيمترات كثيرة. (من ٦ إلى ١٥ خطاً).

على ذلك أن الموميאות ليست منفردة من حيث منظرها أو رائحتها . وبالرغم من تفاذ رائحة الزيت، فإنها لا تمت بصلة لرائحة الجثث .

وهناك إحساس مقرر آخر يشغل الرحالة، فكل هذه الأجساد المحنطة والمغلقة بأقمشة سميكة ومشبعة بالقار يمكنها أن تشتمل عن طريق أية شمعة، وإذا اشتملت النيران فكيف الفرار منها ، خاصة في المقابر العميقة والمكتفة أو في تلك التي تُسد دهاليزها وأبوابها، حتى إنه لا بد من الزحف بطناً للدخول إليها أو للخروج منها ؟ وكما إننا لا نرى النور في هذه السرايب إلا بواسطة مشاعل نحملها ، فمن السهل تقدير الخطر الذي تتعرض له، وكم نجد صموية أثناء الزحف على هذه الأجساد القابلة للاشتعال في إبعاد الشمعة التي نحملها بيد واحدة بينما نكئى على الأخرى لكي نتقدم .

وعادة ما تخطر ببالنا هذه الفكرة، لاسيما وأن الغرب كانوا يجمعون الموميאות التي حطموها على باب السرايب، ويوقدون ناراً عظيمة في تلك البقايا يتم رؤيتها عن بعد وتستمر لفترات طويلة جداً. وقد رأينا بعضها وهو مستمر لليلة كاملة .

وسواء كان الأمر مدبراً أو مجرد حادثة ، فقد اشتملت موميאות في بعض المقابر ، وهو ما تدل عليه حالة بعض الأسقف والجدران التي نجدها مفعمة تماماً. ومن المؤكد أن مصرع أى أوروبي في تلك المتاهات يعد عذاباً بشماً .

وبخلاف آلاف الموميאות التي تقطى المقابر من الداخل ، نجد ملقى على الأرض تماثيل وتماثيل سهلة الحمل وبقايا تماثيل أكبر سواء من الفخار أو من الخزف أو من الأحجار أو المرمر أو الجرانيت، ومعظمها في حالة سليمة تماماً. بينما نجد هذه الأشياء نفسها في مصر السفلى محطمة أو أقل جودة أو نجدها أحياناً حديثة الصنع .

ولذلك يتمين جمع هذه البقايا لنفاستها أولاً، فهي على الأرجح أصلية ومنقوش عليها سلسلة العلامات الهيروغليفية. وقد جلبنا منها عدداً ضخماً .

واخترنا فيما بينها حيث سنجدها مرسومة سواء في لوحات المقابر أو في نهاية مجلدات اللوحات . وتختلط هذه الأشياء وسط كم كبير من شظايا الأحجار التي تملأ أرضية مقابر كثيرة خاصة تلك التي تعرضت لفلع النار . فقد أصيبت سطوحها وتصدعت وتشظت شيئاً فشيئاً، وبمجهود بسيط نستطيع إسقاط أجزاء منها . وارجع هذه الحالة بجانب فعل النار أساساً لتكون البلورات الملحية . وتتقاض حالة هذه الأسقف مع الجدران التي نجدها ناعمة ومجولة . وهذه هي الفوضى التي تنعم بها حالياً المقابر في طيبة . أما الرسومات والنقوش، فلم تصب بهذا القدر . وكثيراً ما نجد أجزاء عدة مرسومة أو منقوشة في حالة انفصال عن الخواثل وملقاة على الأرض . وهذا فحسب في المقابر الكبيرة، حيث يعد الدخول أمراً يسيراً وحيث حاول الرحالة أنفسهم فصل عينات من الرسومات لنقلها إلى أوروبا .

ولا ننسى ظرفاً مهماً يتعلق بحالة المقابر الراهنة وهو وفرة أعداد الخفافيش التي تزخر بها الآبار والسراديب، والتي تطير بصفة دائمة جاعلة للهواء صغيراً ممزوجاً بأصوات حادة وناهضة^(١) . ولا بد أن يكون المرء مدفوعاً بفضول كبير للتغلب على الاشعثزاز الذي يشمر به بمد حضاء سامة أو اثنتين وسط هذه الكائنات المقرزة، خاصة في جو شديد السخونة ناتج عن الحرارة التي تبعثها المشاعل والتقمص في سراديب ضيقة من ناحية، ومن ناحية أخرى بسبب الحرارة المعتادة في الأماكن الأرضية في مصر . وفي الواقع، فإن الميزان الحراري لريموز يثبت دائماً عند درجة حرارة ٢٢ في هذه السراديب . وقد لوحظ أن الميزان الحراري يسجل درجة ٢٥ في بئر الأهرامات^(٢) . وترجع الحرارة المرتفعة، المألوفة

(١) عرف هوميروس هذا التحليق للخفافيش وسط المقابر ووصفه بإعجاب ووهذه طيور ليلية في الظلمات ، تخترق الهواء بأصوات حادة وكثيرة ، تطير من مكان مقدس إلى آخر عند هراق أحدها، تطير متصلة فيما بينها ومكونة سلسلة طويلة . وهذا الحشد من الطيور يطير سريعاً ومتلاحماً في هذه الظلمة . معدلاً بأصواته اضطراباً في الهواء (الأوديسا . فصل ٢٤ ، ترجمة بيتوييه) .

(٢) وهذه هي ملحوظة السيد كوتيل الذي رحب باستخدامنا لها . ونحن ندین له بمجموعة ملاحظات عن الأرصاد الجوية أجراها في مصر بمنية فائقة .

أيضا في مياه النيل وفي مياه البحر على شواطئ مصر إلى أسباب عامة، جديدة
بأبحاث علماء الطبيعة .

وإذا افترضنا قضاء فتان أوروبي عامين أو ثلاثة متصلة داخل هذه
السراديب، فسينقصه على الأرجح الوقت والجهد لرسم كل هذه الرسومات وكل
ما قد يثير انتباهه . ولكن فضلا عن الصموية المادية للملاحظة وكتابة هذا الكم
الوافر من الأشياء المختلفة ، فلعله يجد أمامه صعوبات من نوع آخر، وقد يفقد
شجاعته قبل فضوله من جراء الجهد في جوب كل هذه الملفات المتعرجة؟ ولعلنا
نعلم الآن الأسباب التي تؤدي إلى ارتفاع الحرارة بشدة في هذه السراديب. أضف
إليها نوعية الهواء الملوث وغير الصحي الذي لا يتجدد إلا من خلال فتحة غالبا
ما تكون مميّدة ، والفعل المهيّج الذي تحدثه في الرئتين رائحة التحنيط
وخصوصاً رائحة الخفافيش المقتة وغير المحتملة لتراكمها منذ قرون عديدة.
وأيضاً الضجر الذي يشعر به الرحالة، وهو يحمل دائماً شمعة أو شمعتين في
يده، وأخيرا الصوت المزعج الذي تحدثه آلاف الخفافيش وهي تطير حوله، وتمد
الروحة الوحيدة في هذه الدهاليز الأرضية. ورغم هذا التصور لن نستطيع
تكوين إلا فكرة ضئيلة عما يمكن أن يلاقيه الرحالة هناك. ويجب أيضاً تصور
تلك الممرات الطويلة والضيقة حيث تضطر إلى الزحف منبطحين، وهذه الأبار
المتعددة والمومياءات القابلة للاشتعال ، وأيضاً مخاطر كثيرة حقيقية نلّاقها
اليوم في أماكن كانت قديماً مرتعاً لسكان عاصمة كبيرة . هنا في المكان نفسه
حيث كانت تقام أجل الاحتفالات مع أبهة الدين كلها وبذخ الفنون كافة، يلجأ
أحد الرحالة يجذبه فضوله إلى هذه المعائب إلى الزحف ووجهه يفوس في
الأنقاض معرضاً حياته نفسها للموت . وإن لم تكن الحوائط قد غطت برسومات
ونقوش بارعة الدقة تعد دلائل حية عن الحالة السابقة للمقابر ، فكيف يمكن أن
تكون فكرته عن المؤرخين الذين أشادوا سابقاً بمقابر المصريين وجنازاتهم ؟

إن هذا التناقض هو الذي يدفعه للدخول في تفاصيل جديدة عن حالة هذه
الأماكن الحالية . ومن المستحسن من جهة أخرى تحذير الرحالة اللاحقين من
الحوادث التي تنتظرهم في المقابر والتي من شأنها الإضرار على الأقل بعملهم.

ويعيش العرب الذين يسكنون تجويفات الجبال اليوم فى فقر مدقع . والأمل
 الوهمى الذى يحسدوهم بإيجاز كنز هناك يسهم فى إبقائهم فى تلك المساكن
 الفريية التى اختاروها . ويمرر هذا الأمل من حين لآخر عشورهم على قطع قديمة
 من الذهب المصمت ومنظر أوراق الذهب التى يلمحونها على غلاف المومياءات
 وعلى جلدها نفسه . وإذا ملنا إلى تصديق بعض الأنباء، فإنهم يجدون أيضاً فى
 بعض الأحيان عملات معدنية فى قم تلك المومياءات، ولكن ليست لدينا أية
 معرفة شخصية بهذه الواقعة وسوف نتجنب تأكيدها . وعلاوة على ذلك، يقوم
 العرب بجمع برونزيات ومصاييح وأوان، وأخيراً كل أنواع القطع المحفوظة جيداً،
 وينقلونها إلى القاهرة لبيعها للأوروبيين . ولذلك فهم مشغولون دوماً بالتقريب فى
 المقابر بصبر لا نهاية له ويتقدمون فى هذه المتاهات ويفنصون حتى أطراف
 الدهاليز، ويرفعون الأجساد التى على الأرض، ويفتشونها كلها ويعولون اللغافات
 إلى قطع صغيرة وأخيراً لا يتركون شيئاً دون فحصه . فلنتخيل الآن منظر أوروبى
 يدخل وحيداً فى مقبرة ما وهو مجهل هذه المعلومة، ويمد جويه عدداً من
 الدهاليز والقاعات وفحصه للمومياءات طوال ساعات كاملة، ثم أشاء انهماكه فى
 المشاهدة أو تأمله فى صمت عميق . يسمع فجأة صوتاً واضحاً إلى حد ما فى
 بئر سحيقة ، ألن يشعر بإحساس مفاجئ، ولا أقول رعب أو خوف ، ولكن
 إحساساً بالإثارة والاضطراب اللاإرادى، وذلك لعدم استطاعته فى الجال تفسير
 حدث غير متوقع بسبب منطقى . وإذا رأى وجهاً أبيض يخرج ببطء من وسط
 الجثث، حاملاً مصباحاً فى يده، ألا يحتاج إلى قليل من التفكير ليدرك أن الشبح
 ما هو إلا أعرابى يرتدى عباءة^(١) ويدفن نفسه طوعاً وبيهاً الأموات للبحث عن
 قطع قديمة على ضوء مصباحه ؟

أسباب عديدة أشرنا إليها سابقاً أدت إلى إتلاف أسقف المقابر . وبعد تدمير
 الأعمدة والركائز سبباً آخر أدى إلى تهدم تلك الأسقف: فمن حين لآخر تتفصل

(١) معطف أبيض وهو الثوب العادى وتقريباً الوحيد الذى يرتديه الأعراب.

عنها أجزاء ضخمة يمكنها أن تسحقنا إن كنا غير منتبهين أو مشغولين. وقد حدث ذات يوم أثناء رسمي للعمود أن تهدم ريعه فوق رأسي .

وقد كدت أفقد حياتي مرة أخرى في مقبرة عند اشتعال بابها فجأة . وأدى القار سريع الاشتعال ومادة حمراء أخرى تشتمل مثل البارود إلى توصيل النار سريعاً إلى الأقمشة المنثورة وورق الكرتون والأخشاب المرسومة بالمدخل . وكنت حينذاك مع اثنين من العرب في بئر يبلغ عمقها أربعة أمتار (اثنتي عشرة قدماً). وكان علينا أن نتسلق هذه البئر على حبال والسير ثلاثين خطوة في طريق وعرة والخروج زحفاً من مدخل شديد الانخفاض تصده النيران . ولحسن الحظ خدمت النار من نفسها . عند خروجنا من السرداب وعند رؤيتنا للجواثل التي اسودت وسيرنا على الرماد الساخن أدركنا مدى الخطر الذي تعرضنا له .

لم تود هذه الحوادث المربعة لحسن الحظ بحياة أى من أفراد البعثة رغم فضولهم وتهورهم وهى نادرة بلا شك ولكنها ليست الخطر الوحيد الذى يُخشى منه على زائري هذه السراديب. ويشهد على ذلك تلك المفامرة التى تعرض لها اثنان من بيننا؛ كانا قد دخلا فى الساعة الخامسة مساءً (١) مقبرة واسعة مزينة ببذخ شديد وبها قاعات ودهاليز وطرقات مكونة فيما بينها زوايا عديدة. ويحدث عند التوقف مراراً لرؤية أشياء بدئية وجديدة تشغل الذهن جداً أن يبدو للمرء أنه قد قطع شوطاً طويلاً فى المسير ، كما تبدو الملفات أكثر تعقيداً . وفضلاً عن ذلك ، تدفع الظلمة الشديدة فى هذه الأماكن إلى السير خطوات عديدة يميناً ويساراً ولا نستطيع التغلب على هذه الظلمة إلا بحمل شمعة لرؤية الآثار جيداً. وبذلك يفوص باقى المكان فى ظلمة حالكة خلا النور الخافت لتلك الشمعة. ولذلك يبدو للمرء بعد سير خمسمائة قدم فى خط مستقيم أنه قد سار ألف قدم . وقد قابل الاثنان فى طريقهما بئراً بعمق عشرة أمتار تقريباً (ثلاثين قدماً) . كان عليهما أن يجلسا على حافتها ويتقدما على أيديهما . وقد اعتقدا أنهما تركا وراحهما أباراً كثيرة وذلك لأنهما لم يقوما بعد ملفات الطريق أو النظر دائماً إلى أقدامهما .

(١) يوم ٢١ من الشهر التاسع للعام الثامن من التقويم الجمهورى (١٣ أكتوبر ١٧٩٩).

وبالفعل كان هناك آبار كثيرة أخرى في المقبرة . ولم يكن لديهما إلا فكرة مبهمه أو خاطئة عن تلك الأماكن . وهناك اختلاف كبير بين الإحساس الذي يخلفه في العقل وجود خطوط كثيرة لمتاهة ما لاسيما في هذا الموقف ، وبين التأثير الذي تحدثه خريطة مرسومة عن نفس الأماكن وينظر إليها بأعصاب هادئة .

وبفعل طائش لم يدركا نتيجته إلا من خلال التجربة ، لم يكن معهما سوى شمعتين لإضاءة الطريق . فأنشاء انشغالهما الشديد بتأمل النقش البارز ، انطلق فجأة من أعماق طريقة من الطرقات سرب من الخفافيش تدفع الهواء شديداً بأجنحتها حتى انطفأت الشمعة . جرى حاملها لإيقادها من الشمعة الأخرى، ولكنها لسوء الحظ أصيبت أيضاً وانطفأت هي الأخرى .

وأصابهما التحول المفاجئ من النور إلى الظلام الدامس برعب شديد وشعرا أنهما في متاهة مليئة بهوات سحيقة . واستقلا لثوان معدودة الفتيلة الحمراء المتبقية ورجعا على ضوءها خطوات عديدة . ثم أصبحا في ظلام حالك . واستغرقهما ذهول تام . كيف السبيل لوصف كم الأفكار المشوشة التي تملكتهما في آن واحد؟ وعصفت بهما آلاف الأحاسيس المتناقضة بين الأمل في النجاة واليأس المروع واختيار الوسائل وانعدام الحيل والتفكير في الغد والموت المروع الذي يهددهم وذكرى الوطن . استسلم العقل ولم يبق إلا الخيال والوهم . فالمستقبل المائل أمامهم قائم ليس لهم إلا أن يدهنوا أحياء في هذه القبور فريسة للجوع بعد ثلاثة أو أربعة أيام من اليأس !

وتدريجياً زال الاضطراب واسترد العقل صوابه : اتفقا على علامات مختلفة إذا اضطرتهم الظروف للانفصال . يضرب أحدهما بيده ضربات متلاحقة لشد انتباه أى فرد موجود في المقبرة . وينادى الآخر بأصوات حادة طلباً للنجدة . ولكن بلا طائل والجواب الوحيد على محاولتهما تمثل في صمت مطبق أو صدى صوت . ولدخولهما السرداب آخر النهار، فقد كان رفقاء الرحلة قد اتجهوا إلى النيل وابتعدوا عنهما بنصف فرسخ تقريباً (٢ كم) .

وكان الأمل واهياً في أن يسمعهم العرب الذين يسكنون هذه السراييب قلعة
عدهم ، ومع ذلك أخذوا في تكرار هذه المحاولات مرات عدة: نداءات بكل قواهم
وإرهاق للسمع بتلief ، ولكن بلا جدوى فليس هناك إلا الصمت المرعب أو
الصفير المزعج للخفافيش. اقترح أحدهما تحسس الأرض للبحث عن البئر التي
عبرها .

ولكن كيف السبيل ؟ كان عليهما أن يتذكرا الزوايا التي سلكها ويتعرفا عليها
باللمس . وبدأ في تنفيذ هذه الفرصة الضعيفة . وللتعرف على الأرض جيداً ،
امسكا بأيديهما وأبعدا أقدامهما قدر الإمكان وسارا القرفصاء خطوة خطوة
متحسسين دائماً إحدى جوانب الدهليز أو الأرضية وسارا بذلك ثلاثة أو أربعة
أمتار عرضاً ، وعلاوة على ذلك كان أحدهما يمسك معمولاً يستخدم في التقيب
عن الموميوات ، ويفضله ممسحاً طريقهما دون ترك أى حائط أو فتحة أو بئر .
وبعد بضعة أمتار من مئات الأمتار ، اختفى الحائطان في آن معاً . فادركا أنهما
في ملتقى طرق فأسرعاً بالتهقر خوفاً . وقررا دون إبطاء قبل أن تخور قواهما
أن يتبعا الحائط من جهة اليمين فقط مهما طاللت ملفاته . كان بوسع هذه الفكرة
أن تقسمهما أكثر في المتاهة ، ولكن أيضاً كان من الممكن أن تقريهما أكثر من
فتحة النجاة .

وكانا يبطلتان من سيرهما ثم يسرعان بالتناوب تبعاً لخوضهما من مصادفة
هوات سحيقة والرغبة الشديدة في العثور على البئر المنشودة . وكان التعب قد
تملك منهما وتسل اليأس إلى قلوبهما دون أن ينبسا بينت شفة عندما شعر الأول
هجأة بفراغ بئر تحت قدميه ، وتعرف الثاني في الوقت نفسه على حافة البئر .
ولكن ما هذه البئر ؟ وكيف السبيل إلى عبورها ؟ وهل يجب أن يعبراها معاً أو
واحدًا تلو الآخر ؟ جلوساً أو وقوفاً ؟ بملابس أو بدونها ؟ وجلس كلاهما على
حافتهما الضيقة لاصقين رأسيهما وظهريهما في الحائط ومعلقين تقريباً كل
سوقهما في البئر ، وأخذوا يتقدمان ببطء بمقدار ست بوصات في كل مرة
مرفوعين على أيديهما . وأخيراً عبرا البئر بعد أن كادا يلقيان حتفهما فيها ، حيث
اهتز أحدهما فامسك بالآخر متشبثاً به ، ولحسن الحظ كان الآخر قد وصل إلى

الزاوية المقابلة للبئر فأمسكها بقوة وشد الأول حتى أصبحا خارج الفتحة . وبعد هذه الفرحة غير المتوقعة توالى مخاوف جديدة . ماذا لو لم تكن هذه البئر هي المنشودة ؟ سيضطران إلى عبورها من جديد ويضلان طريقهما أكثر . ولكن هناك فكرة واحدة فقط يجب التمسك بها والإصرار عليها : السير في جهة اليمين فقط . وفي هذه الأثناء ، ضرب أعينهم ضوء خافت جداً ويعيد جداً . ويعرف جيداً من قضى عدة ساعات في ظلمة حالكة أن النظر يعانى في هذه الحالة من سراب وهمى ومن أضواء لا حقيقة لها . وتساءل الرجلان إن كانت وهماً فعلاً . هل هي انبعاث غاز فجائى في مكان ما أو مصباح أحد الأعراب أو هي مجرد خداع حواس ؟ وأسرعاً رغم تشككهما نحو هذا النور الذى بدا في ازدياد ، وهو ليس نوراً أحمر لمصباح بل أبيض ومتسعاً وبلا نهاية .

وخطر لهما أن الوقت هو غروب الشمس ومن الممكن أن يكون ضوء الغروب قد دخل السرداب وغمر نواحيه . وعليه ، فقد اندفعا نحو هذه المسافة المضاء ووجدوا وضوح النهار . كانت الساعة السادسة وكان انعكاس الضوء قد بلغ نهاية طريق المقبرة رغم طول المسافة لأكثر من تسعين متراً (٢٨٠ قدماً) . وإذا غمر الضوء في الداخل الدهاليز القريبة أدركا انهما لم يقوما بأية خطوة خاطئة أو غير مجدية في طريق الإياب ، حتى البئر كانت هي التي عبراها سابقاً . كم خفق قلباهما فرحاً في طريق المقبرة حتى إن أحدهما أخذ يجرى مسرعاً إلى الخارج وهو يلتقط أنفاسه من الرعب وليس من الفرحة ، وهكذا عادا إلى النور وإلى رفقاءهما في سلامة وصحة بعد أحاسيس متعاقبة من اليأس والأمل .

ولابد أن اذكر هنا حكاية طريفة قليلة الانتشار ومرتبطة بالقصة السابقة ولكنها أكثر مأساوية^(١) ويطلها الرئيسى هو الشاعر الإنجليزي إيرون هيل الذى

(١) نجدها مذكورة في الجرائد عام ١٧٨٥ شهر أيار / مايو ص ٢٥٢ في مقالة طرائف وعجائب: في عام ١٧٠٠ سافر إيرون هيل من لندن لعمل جولة في فلسطين ومصر وبلاد أخرى في الشرق . وكان صديقاً لباجيه وعمل سفيراً في القسطنطينية ، وقد منحه كل وسائل السفر مع الريح . ومع ذلك لم ينشر رحلاته . فليس لدينا منه نثر سوى خطابات غرامية . وبعد ريثون هيل أحد ضحايا بوب في قريسته الهجائية . ولكنه طرح النقد في قصيدة موجهة ضد مؤلف دلاونيكاد . راجع : قاموس جديد وعام للسيرة الذاتية ، المجلد ٦ ، لندن ١٧٩٥ ، وأعمال إيرون هيل في أربع مجلدات .

أشاد ببطرس الأكبر في قصيدته بعنوان نجم الشمال وقد اشتهر بأعمال أخرى كثيرة . كان مسافراً إلى مصر مع اثنين من أصدقائه وأراد زيارة مقبرة . فأخذوا معهم دليلاً ونزلوا في السرداب بواسطة حبال سمكية . وعند ارتيادهم القبو ، وجدا رجلين ممددين على الأرض كما لو كانا قد ماتا جوعاً . كان أحدهما يحمل لوحات كتب عليها ما حدث لهما . كانا أخوين من عائلة كبيرة في البندقية . أحس إيرون هيل ورفاقه بالخطر المهدق بهم ورأوا الدليل واثنين معه يحاولون إغلاق باب السرداب . فاستلوا سيوفهم وحاولوا الخروج . وعندئذ سمعوا صوت حشيرة شخص يذبحونه . ولحسن الحظ رأوا القتلة وتبعوهم ووصلوا للفتحة قبل أن يتمكن المجرمون من إغلاقها بجعر لدفتهم أحياء . وأترك ظروفها كثيرة مشكوكا فيها في هذه القصة . فمن السهل تخيل نوعية هذه القصص وإضفاء لون شبه واقعي عليها لإثارة القارئ بسهولة . ألا نقرأ باهتمام شديد وصف كليفلاند في كهف رومنيهول ونحن على ثقة من قراءة محض خيال ؟ يملكنا إحساس الشفقة بقوته وطبيعته حتى إننا ندع أنفسنا للخيال دون الاكتراث بالحقيقة .

والشاعر إيرون هيل - وهو بطل القصة - استطاع وهو يقص هذه القصة أن يقع أسيراً لها ، وهو ليس الحال مع مقاومة الرسام روبيير في مقابر روما ، فقد استحوذ عليها شاعر معروف كما لو كانت واقعة مأساوية تماماً ومن نسج الخيال . ولكن مع تجميلها بكل أساليب إثراء الشعر إلا أنه استطاع أن يحترم الحقيقة .

الجزء الثانى

المقابر من الناحية الفنية

المبحث الخامس : نظام المقابر

لقد ذكرنا بالفعل أن نظام تصميم المقابر وتقسيمها يتميز بتنوع شديد يجعل من الصعوبة بمكان جمعها كلها فى طائفة واحدة تتميز بشكل محدد ؛ لذا كانت الطريقة الوحيدة للحديث عنها هى إلقاء الضوء على بعض أمثلة من كل نوع من أنواع التقسيم .

ويؤدى إلى أكثر المقابر أهمية وجمالاً بهو فى الهواء الطلق ينتهى بدرجات عدة نهبط منها إلى المقبرة ونمر بعدها بمدخل واسع له سقف مقوس الشكل، يقودنا إلى حجرات عدة يتراوح ارتفاعها بين أربعة وخمسة أمتار (من ١٢ إلى ١٥ قدماً) وتقع كلها على المحور نفسه، ولها ركائز عدة مربعة الشكل أو محدّدة . وتنتهى هذه المجموعة من الحجرات بحجرة أخيرة أصغر حجماً يوجد بها منصة مرتفعة على أربع درجات . وهى نهاية هذه القاعة يوجد تحت مُجمّص لشخص جالس ويكون مصحوباً أحياناً بشكّلين لامرأتين^(١) ويوجد على جانبيه هذه الحجرات أروقة ذات أبواب جانبية تؤدى إلى أكثر من بئر للموميّات وتأخذ هذه البئر شكل المربع، وعرضها يتراوح بين مترين إلى ٢ أمتار (من ٦ إلى ٩ أقدام) أو أكثر، ويتراوح عمقه بين ثمانية، وعشرة، وخمسة عشر متراً . كيف كانوا يهبطون فيها؟ وكيف كانوا يمرون بها بسهولة ؟ هذه هى الأسئلة التى لم تكشف إجاباتها إلى الآن لعدم العثور على أية إشارة أو دليل أثناء دراسة هذه الأماكن بعناية .

(١) انظر اللوحة رقم ٦٧ ، شكل ٢ ، المجلد الأول .

ونجد أحياناً فى نهاية الغرفة الأخيرة سلسلة جديدة من الحجرات عمودية على المحور الأول ومقسمة بواسطة مساحات منبسطة ودرجات سلم عريضة : ومن هنا نستطيع الوصول إلى دهاليز جديدة ومجموعة جديدة من آبار الموميאות. وأخيراً تؤدي بنا مجموعة أخرى من الممرات قائمة الزوايا إلى مدخل المقبرة أو تنتهى عند نقطة أخرى من الاتجاه الأول . وتختلف أطوال هذه المقابر كثيراً؛ فبيلغ طول إحداها حوالى ٢٠٠ متر (أكثر من ٦٠٠ قدم) وذلك إذا أخذنا فى الاعتبار أبعادها الرئيسية فحسب ، فى حين يبلغ طول مقبرة أخرى ١٥٠ متراً (أكثر من ٤٦٠ قدماً) (١) وتتميز كل الأبواب بلوحات أو إطارات وبفتحة مصحوبة بتجويف، فتبدو الأبواب كما لو كانت مغلقة. بيد أننا لم نلاحظ قط أى أثر لفصلات أى باب أو حتى بقاياها أو بقايا مصراعية .

وتأتى بعد هذه المجموعة من المقابر مجموعة أخرى تتسم بنظام مختلف يتميز بسرديات أقل اتساعاً. وهى تشبه المجموعة الأولى فيما تضمه هى الأخرى من عدة حجرات أو أروقة تتوالى حتى الحجرة الأخيرة التى يوجد بها نحت مجسم لشخص جالس داخل كوة فى الحائط. ولكن ارتفاع الحجرات فى هذه المجموعة لا يتعدى مترين أو ثلاثة أمتار ، وكذلك عددها أقل. أما الآبار ، فهى ضيقة يبلغ عرضها أحياناً عشرة أمتار وأحياناً خمسة عشر متراً أو أكثر، وقد لا نستطيع تحديد عمقها بدقة ولا عدد تفرعاتها ومتاهاها المتعددة. وتمد هذه الآبار أكثر ضيقاً من مثيلاتها فى المقابر الكبيرة ، وتكون أحياناً مربعة الشكل وأحياناً دائرية الشكل . ونصل إلى أعماقها من خلال نتوءات بارزة على اليمين واليسار، تسهل الهبوط حيث يضع الفرد القدم اليمنى على جانب ثم القدم اليسرى على الآخر، ويتقدم بهذا الشكل حتى يصل إلى الموميאות .

أما ترتيب النوع الثالث من المقابر فيفتقر إلى النظام. أولاً نجد الباب أقل ارتفاعاً. ولا يوجد سوى الحجرة الأولى التى تحدث زاوية قائمة مع الواجهة، والثانية تحدث زاوية معها. ثم تأتى أروقة ودهاليز ضيقة ومنخفضة، تتوالى بغير نظام؛ حتى إنها أحياناً تتداخل فى بعضها البعض وتبدو متعرجة فتأخذ شكلاً حلزونياً . وبعد منحدر سريع تتفرع هذه الدهاليز إلى اتجاهات عديدة،

ونجد في التقاطع بينها آباراً مثل تلك التي وصفناها. وقد نرى كذلك بعد الوصول إلى النهاية دهليزاً صاعداً يقاजू الزائر ويؤدى به إلى المدخل.

وتوجد بعض المقابر التي تظهر فيها عوائق مفاجئة فبعد أن نمر بعدة دهاليز نجد فجأة منحدرأ أو مرتقماً لأمتار عدة، ولولا الحبال أو السلالم ما كان من الممكن استكمال الطريق. ولقد شاهدنا أحد هذه الجدران يرتفع عن الأرض حوالى ثلاثة أمتار؛ وكنا نرى من القمة خمسة مداخل مختلفة تؤدى إلى آبار أخرى.

ويشير المثال التالى إلى النوع الثالث من المقابر^(١): تبدأ المقبرة بفرقة انتظار صغيرة فى المدخل، منحوتة بعناية، ويليه رواق ينتهى بفتحة ضيقة لا يمكن الدخول منها إلا بصعوبة. ويجب فى هذا الرواق الذى يقل عرضه عن متر ونصف المتر أن يسير الفرد منحنياً (بسبب الرديم دون شك) أكثر من مائة خطوة متتالية، مستمراً فى الهبوط فى شكل حلزونى. وكان يوجد فى النهاية غرفة أرضيتها منخفضة، ولا يمكن بلوغها إلا بالصعود مترين إلى أعلى، وكانت هذه الغرفة صغيرة وبها نقوش وألوان: وكان بها تمثالان بالحجم الطبيعى من الجرانيت، تم صقلهما بشكل جيد. وبالخروج من هذه الغرفة كنا نجد رواقاً مماثلاً للسابق، ولكن يمكن للفرد أن يمشى فيه منتصب القامة. وبعد أن تقدمنا مائة خطوة فيه، ثم هبطنا حوالى ستة عشر متراً تحت مدخل المقبرة وجدنا بئراً مربعة الشكل وشديدة العمق لم نستطع النزول إليها لنقص فى الحبال الطويلة؛ ولهذا فإننا نجهل ما بها أما الآبار الأخرى، فقد استطلعنا النزول فيها ورأينا المومياءات فى وضع غير منظم وهى شتى أنحاء المكان ولقد قلب العرب الدنيا رأساً على عقب، على الأقل فى المقابر المفتوحة الآن.

ولقد شرحت فى فقرة سابقة سبب اضطرابنا، فى العديد من الأروقة، للزحف على البطون مسافة تتراوح بين خمسة وستة أمتار أو أكثر. بيد أننا، فضلاً عن إشارتنا إلى انحدار المداخل الحقيقية فى أغلب الأحيان، نستطيع أن

(١) إن وصف هذه المقبرة منقول عن مذكرات رحلة ميشيل أنج لانكويه مهتدم الطرق والكبارى، الذى توفى عام ١٨٠٧ والذي سبقنى إلى مهام المفوض بإدارة أعمال رسم الكتاب ومطابعته. ولقد أشدنا بقيمته الأدبية النادرة فى الاستهلال الذى يلى المقدمة التاريخية.

نزع أيضاً أن العرب قاموا في حالات كثيرة بفتح مداخل بالقوة نظراً لعدم تمكنهم من اكتشاف المداخل الأخرى، وأنهم لم يهتموا كثيراً بفتحها بالاتساع المناسب لمرور الجسم فيها.

ولقد كان السقف المقبى مستخدماً بكثرة في مقابر المصريين. ودائماً يكون جزءاً من دائرة نصف قطرها كبير، ويكون القوس منفذاً بدقة، ولكننا نعتقد أننا قد رأينا كذلك شكل يشبه مقبض السلة الذى تتميز أطرافه بتماسها مع الجدران العمودية، وجدير بالملاحظة الاستخدام الشائع للخط المنحنى في الأبواب والأسقف، وهو ما يثير دون شك سؤالاً مهماً: هل كان المصريون قديماً يجهلون شكل القبة؟

ولكننا هنا لا نتناول الموضوع إلا من ناحية تقسيم المقابر. والواقع أن الممرات المقعودة كانت تُستخدم بطريقتين مختلفتين في القبور، إما كسقف، وإما كإطار بسيط مخصص لحفظ نقوش. ونستطيع أن نرى خمسة أمثلة على النوع الثانى في رسوم المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة^(١).

وستشير المجلدات التالية إلى أمثلة أخرى^(٢).

لقد جعل المصريون الأسقف على شكل مقبى في مداخل المقابر والأروقة الأولى. هل كانوا يرغبون بذلك إعطاء الأسقف شكلاً أكثر أناقة عن شكل السقف المستوى، أم إنهم كانوا يقلدون بذلك شكلاً معمارياً كثيراً ما استخدمه مهندسوه في حالات عديدة؟ هذا ما لا نستطيع أن نجزم به. وهى الحقيقة، فإن معبد أبيدوس وغيره من الآثار يدفعنا للميل إلى الاحتمال الثانى، لكننا لا نستبعد كذلك الاحتمال الأول. ودائماً ما نستنتج من ذلك أن المصريين كانوا ينصرون في معمار أبينتهم أكثر مما نظن عادة. ونختم حديثنا عن الممرات المقعودة في المقابر فنؤكد هنا إلى أى مدى جانب الصواب أولئك الذين ظنوا أن المصريين كانوا يجهلون استخدام الفرجار.

(١) انظر اللوحات أرقام ٢٥، ٣٩، ٤٤، ٤٥، المجلد الثانى.

(٢) انظر مقابر أسيوط وبنى حسن، المجلد ٤، اللوحات من ٤٣ إلى ٤٩، من ٦٤ إلى ٦٦.

المبحث السادس : نسق زخرفة المقابر

بعد أن وجدنا أن الشكل المعماري للمقابر ليس بينه وبين عمارة المعابد والمباني الأخرى أى جوانب مشتركة ، بخلاف نوع من التقارب فى طريقة تقسيمها ، نلاحظ أن الطريقة التى كانت متبعة للزخارف لم تكن واحدة فى المقابر من ناحية ، والمعابد من ناحية أخرى. ففى الوقت الذى تتميز فيه عمارة المعابد بعناصر محددة وواضحة تتفق وارتفاع الأعمدة وارتفاع أجزائها المختلفة ، لا تتسم عمارة المقابر بأى تقسيم واضح وأساسى. فلا توجد فى المقابر قاعدة للبناء، ولا أعتاب ، ولا كورنيش، وذلك لأنه لا يوجد بها أعمدة ذات تيجان وقواعد فكل جدرانها مستقيمة وملساء ، ولا يوجد بها أى مقاطع. ومن ثم يجب علينا ألا نبحث فى المقابر عن وسائل الزخارف التى لجأ إليها المصريون فى عناصرهم المعمارية، مثل الحلية الحلزونية فى قاعدة العمود أو الشرائط حول الأعتاب، والأشكال المضلعة، والكورنيش وتجمعاته المتناغمة ، وأوراق الشجر ، والنقوش والزخارف التى تميز تيجان الأعمدة ، وأخيراً الزخارف الأخرى التى تتسم ببروز قوى والتى تختلف عن زخارف الجدران المعتادة ، التى تظهر فى لوحات ذات أطر مربعة ومستطيلة. ونجد أن هذا النوع الثانى من اللوحات هو الذى يستخدم فى تجميل المقابر بدءاً من الأرضية حتى السقف. ومن ناحية أخرى، فإن أسقف المقابر غنية بالتفاصيل التى لا تظهر فى أسقف المعابد والقصور، وتضم هذه التفاصيل مجموعة من الرسوم الجدارية التى تمثل تخرج النهر، والعديد من الزخارف النباتية المرسومة فى شكل مريمات موحدة أو مريمات منسقة على طريقة لوحة الشطرنج ، والكثير من الحلقات الحلزونية الرقيقة والأشكال النجمية المتنوعة ، وما يعرف بالرسوم اليونانية أو حتى الإترورية^(١) ويؤدى التعارض بين ألوان هذه التشبيكات النباتية إلى منظر بالغ

(١) انظر اللوحة رقم ٦٤ ، المجلد ٤ ، رسوم مقابر بنى حمن التى تضم الكثير من هذه الزخارف غير المألوفة : وهى الحالة الوحيدة التى أبتمد فيها المصريون عن تقليد الأشياء الطبيعية والأسلوب القائم على الرموز. كذلك فإن للمقابر فى جبل السلصلة وأسبوت وإسنا والأمهرامات ، تتسم بهذا النوع من الزخارف الإترورية على الأسقف.

الروعة يزداد جمالاً بفضل الألوان الزاهية والبراقة. ولقد برع الفنانون حقاً فى رسوم هذه الأسقف ، حيث تحرروا من القيود المعتادة التى تميز النقوش الدينية وكانوا يطلقون الفنان لخيالهم ويتبعون فقط ما يصل إليه . وقد ثبت لنا ذلك ، على الأقل ، الفرق بين الرسوم المنزلية والرسوم التى تمثل موضوعات دينية .

وعلى الرغم من عدم وجود مقاطع فى الشكل المعماري للمقابر المحفورة، فإننا نجد فيها أحياناً نقوشاً شديدة البروز لا نجدها حتى فى المباني. وتثير هذه النقوش دهشة كبيرة ويكون لها أثر بالغ، ويرجع ذلك دون شك إلى التناقض بينها وبين الرقة التى عادة ما تميز النقوش قليلة البروز . ولقد قام القدماء أحياناً ، فى الحجرات الأخيرة أو على جوانب الجدران ، بحفر تجويفات على مسافات مختلفة ، ونحتوا بها مجموعات لأشكال صغيرة ، تمثل أحياناً المومياءات^(١)، وأحياناً أخرى ثمايين ضخمة ، أو أنهم كانوا ينحتون أقمعة مزخرفة مرتبة الواحد تلو الآخر^(٢)، وتبدو هذه المجموعات المتناسقة كما لو كان يحيط بها إطار من بعض الأعمدة الصغيرة التى تأخذ شكل ساق زهرة اللوتس ، أو إطار من أعمدة جدارية بارزة لها رأس الآلهة إيزيس. وعادة ما نجد هذه الأشكال على أبواب وهمية^(٣). وقد جرت العادة أن يملو هذه الأشكال المنقوشة إطار مقوس الشكل.

ويخلاف هذه الأشكال التى تميز زخرفة المقابر ، نجد أيضاً أشكالاً بالحجم الطبيعى ، تتبع النقش المجسم ، وتصور أشخاصاً واقفين أو جالسين ، وذلك فى تجويفات توجد فى نهاية الدهاليز. وتصور هذه الأشكال رب الأسرة التى تملك المقبرة . ويمكننا أن نرى فى النقوش نموذجاً لمثل هذه الأشكال ، وهو تمثال واقف داخل كوة فى الجدار . ويبدو هذا التمثال فى مظهر بسيط ، وكان صاحبه يرتدى ملابس فضفاضة كثيرة مصنوعة من قماش مصلع ، وتصل إلى الكعبين، ومثنية بطريقة غريبة عند الخصر^(٤).

(١) انظر اللوحة رقم ٣٩ ، شكل ٥ ، المجلد ٢ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٥ ، شكل ٣ ، المجلد ٢ .

(٣) انظر اللوحة رقم ٣٩ ، شكل ٥ ، واللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٢ ، المجلد ٢ .

(٤) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٢ ، المجلد ٢ ، وانظر كذلك اللوحة رقم ٦٧ ، شكل ٢ ، المجلد ١ .

وباستثناء الأشكال البارزة التي أشرنا إليها ، نجد كل زخارف المقابر على سطح الجدران ، وتكون عبارة عن رسوم جدارية أو حتى نقوش أقرب ما تكون للسطحية سواء فى تجويف الصخور أو بشكل بارز ، بعضها ملون والبعض الآخر غير ملون ، وتكون فيها الأشكال متوازية مع بعضها البعض . وعادة ما تكون هذه الأشكال ذات أبعاد صغيرة للغاية ، ولذلك فإن المشكلات المتعلقة بالأحجار والتي تحدثنا عنها بالفعل ، مثل حجر الصوان ومشكلة التكلس ، كثيراً ما شكلت عائقاً أمام الفنانين . ولقد استطلعوا التغلب على هذه المشكلات بفضل العناية الفائقة والدقيقة من جانبهم ، بل يمكن القول أن البحث عن الدقة فى العمل والعناية به يعد شيئاً لا نراه إلا فى مصر القديمة . وكان النحاتون عندما يجدون قطعاً من حجر الصوان ، فى أى مكان ، يجمعونها ويدقون حول كل منها لتأخذ شكل متوازى الأضلاع . ثم كانوا يسدون الفراغات بين الأحجار بحجارة مهيأة لشغل هذا الحيز بالضبط . ويثبتونها بالملاط . وكانت هذه الفواصل مصنوعة بإتقان شديد حتى إن من لا يعرف بوجودها يجد صعوبة بالغة فى ملاحظتها بمفرده أو حتى فى تخيل العمل الذى بذل فيها . ولكن بمجرد أن نكتشف حقيقة الأمر ، نبدأ فى النظر بدقة ولا نلبث أن نكتشف كل هذه الفواصل الحجرية ، وإخراجها من أماكنها ، يكفى الطَّرْق لبعض الوقت حولها^(١) . وتزيد هذه الفواصل الحجرية على الأقل فى بعض الحجرات التى غالباً ما يتخلل صخورها بعض الحصى . ولقد لاحظ السيد لانكريد والسيد كوتل أن ربع مساحة مثل هذه الحجرات والمقابر يتكون من هذه الأحجار المستخدمة كفواصل .

ويفضل هذه الطريقة المصرية فى البناء ، تكون مجموعات الأشكال متصلة على الجدران دون أى فوارق فاصلة مصطنعة أو غير متناسقة . وكان كل ما يرمه الفنان الذى يرسم زخارف الواجهة هو الربط بين كل ما يرسم ومكانة الحدث الذى يعبر عنه والشخصيات . ولما كان النقش على حجر الصوان أقرب إلى

(١) ولقد استطلع بهذه الطريقة السيد لونوار أن يستخرج من الجدار الجزء المحفور الذى يبدو فى اللوحة رقم ٤٧ ، شكل ١٢ ، ١٣ ، المجلد ٢ ، ولقد تم استخراج أجزاء أخرى من نفس المقبرة .

المستحيل ، وكان ترك مساحات فارغة إخلالاً بالتناسق في الشكل ، لم يكن هناك حل إذن غير معالجة عدم تساوى جوانب الأحجار .

ويجب أن نتفق على أن هذه العناية جعلت دون شك العمل في المقابر صعباً وطويلاً للغاية . بيد أن الدقة المتناهية في تفاصيل النقش تبرر لنا ، بل وتفسر هذا الصبر الغريب الذي ميز الفنان المصري القديم . وقد لا يتعدى ، في بعض الأحيان ، ارتفاع الأشكال في لوحة ما نصف الديسيمتر (٢ بوصة) ، ويبلغ بالكاد ارتفاع ما يحيط بها من رسوم هيروغليفية سنتيمتراً واحداً (بمقدار أربعة خطوط) . ويمكن للوحة مماثلة تضم ستة أشكال أن تشغل مساحة قدرها من ديسيمتر إلى ثلاثة (حوالي ٥٠ بوصة مربعة) : وبالتالي فإن جانباً واحداً من أى جدار يبلغ طوله خمسة عشر متراً ، سيضم ١٢٠٠ لوحة من هذه اللوحات الصغيرة. ولنحسب الآن عدد الرموز الهيروغليفية الصغيرة فيها ، ثم عددها في جدارين أو ثلاثة ، في مقبرة واحدة ثم عدة مقابر ، وأخيراً عددها في كافة الآثار الفرعونية كافة الموجودة تحت سطح الأرض.

وليست كل الواجهات متقنة بهذا الشكل ، ولكن أبسط المقابر التي لها عدد بسيط من الواجهات الخالية من النقوش ، تتميز بزخارف لأشكال صغيرة الأبعاد . وفي الحقيقة ، فإن كثيراً منها يظهر فيه الإهمال ، حتى إن أبعاد الأشكال تكون كبيرة ، وقد لا يكون لها أحياناً شكل محدد. إلا أننا نلاحظ دائماً نسباً محدداً لرسم محيط الأشكال ، كما نستشعر إحساساً بالنسب والأبعاد . ولكن ما يمكننا قوله هو أن أكثر الأعمال افتقاراً للكمال هي التي تنتهك فيها كل القواعد .

وكانت الأشكال ترسم على طبقة خفيفة من الطلاء ثم يتم تلوينها . ويتم صقل هذه الطبقة من الطلاء بمعجون المرمر ، ويبدو أن هذا المعجون يتكون من جبس خفيف للغاية وغراء شفاف. ولذلك ، فهو يبدو أبيض اللون إذا لم يتم وضع طبقة لون أساسية تحته ، حتى أنه يبدو لامعاً في مختلف الاتجاهات. ولم نكتشف ما هي المادة المستخدمة التي ساعدت على ثبات الألوان ، وأسهمت دون شك في إبقائها زاهية كما كانت .

وكانت الألوان تغطي السطح المستوي للأشكال ، ولم يكن هناك ألوان هادئة ولا ظلال ملونة على المناطق دائرية الشكل. ولكن عند تلوين الأجزاء البارزة ، تأخذ المناطق المجسمة على شكل دائري ظلالاً يكون لها تأثير الألوان المعتدلة. وبما أن الرسام استخدم اللون الأحمر ليرسم الخطوط المحددة للأشخاص والزخارف الأخرى ، فقد وجب على من لون هذه الرسوم أن يتوخى الحذر ، وألا يخرج عن الخطوط الحمراء ، وأن يبسط درجة اللون التي يريدونها كما يجب.

ولقد كانت الألوان والدرجات المستخدمة للبشرة محددة مسبقاً ، وكذلك الأشياء الأخرى المختلفة كان لها ألوانها الخاصة. ومن ثم فإن موهبة الرسام كانت تقتصر على إتقانه عملية الزخرفة ، ذلك أن الفضل لا يعود إليه في تحضير الألوان التي كان يتم إعدادها دون شك وفق عمليات كيميائية. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالثقة والثبات الذي يظهر في خطوط الرسم ؛ وتعد هذه هي السمة الرئيسية التي تميز هذه الرسوم ، من الناحية الفنية، بسبب التحديدات الخالصة المبررة عن جرأة الفنان المصري ، خاصة في رسوم الحيوانات. أما الثبات المذهل للألوان ، فهو يثير الاهتمام حقاً ، ونستطيع أن نطلع على اللوحات كي تكون لدينا فكرة ما عن الألوان الزاهية والخالصة للغاية التي لاتزال بروقتها إلى الآن^(١).

أما الأشكال التي كان يجب نقشها في الجدار قبل تلوينها ، فكان يتم الإعداد لها مثل الرسوم الجدارية ، فكانت ترسم باللون الأحمر ثم يحفر الحجر من حول خط الرسم . ويظهر أحد هذه الرسوم الأولية في اللوحات^(٢) .

إن ما قلناه في هذا الصدد يؤدي بنا إلى أن نتفق على أن الخطة التي اتبعها الفنانون المصريون في زخرفة المقابر كانت تقوم ، بصفة عامة ، على تقسيم واجهات الجدران إلى خانات أو لوحات مستطيلة الشكل تمتد من الأرض حتى الإفريز في السقف . وكانوا يرسمون في هذه الخانات أشكالاً ومناظر متنوعة ،

(١) انظر اللوحتين رقم ٤٧ ، ٤٨ ، المجلد ٢.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٧ ، شكل ٧ ، المجلد ٢.

بعضها ملون ، والبعض الآخر منقوش ، وغالباً ما تكون منقوشة وملونة في الوقت نفسه . وعادة ما كانت الخانة العليا عبارة عن إهریز يتكون من تجمعات تأخذ شكل نصل الرمح أو أشياء مشابهة .
ويبقى لنا الآن وصف الأشكال التي تعبر عنها اللوحات .

المبحث السابع ، الموضوعات المصورة على جدران المقابر

لقد عرف القارئ بالفعل أن الجزء الأكبر من رسوم المقابر يصور الأعمال المنزلية في مصر القديمة ؛ ولأن هذا الجانب من الحياة المصرية يعد أكثر الموضوعات المثيرة للاهتمام ، فإننى سأفضل ، أنا الآخر ، أن أتناولها بالدراسة . ودون أن أبحث عن طراز معمارى معين خاص بتصوير الوظائف المختلفة للشخصيات في رسوم المناظر العائلية فإننى سأنتج فقط ، في وصفى ، الطراز المعمارى لنقوش الأشكال المرسومة ، أما الأشكال الأخرى ، فسأصفها كلما يرد ذكرها في يوميات رحلتى أو أسترجمها بذاكرتى . وقد تكون أى طريقة أخرى أكثر صرامة وأشد نظاماً مجاهدة للقارئ ، هذا بخلاف نقص الإمكانيات الضرورية لاتباع هذه الطريقة بشكل دائم . وكل ما نخشاه هو أن نقدم وصفاً يفتقر إلى التنوع ، ولكن السجل الحافل بالماديات لهذه العصور القديمة هو وحده الذى سيقضى على هذه الرتبة .

المشاهد العائلية

إن الرجال ، في مصر ، لديهم عادة حمل الأشياء الخفيفة على راحة اليد . ولكى تكون لديهم قوة أكبر على حملها ، فإنهم يجعلون المرفق قريباً من الجسم ، واليد ملامسة للكف ؛ ولقد كان للمصريين القدماء العبادة نفسها . وفي صور الأعمال المنزلية ، نرى الخدم يحملون بهذه الطريقة أواني الطعام^(١) . وكانت هذه

(١) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٧ ، المجلد ٢ ، انظر كذلك اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد ١ .

الطريقة فى حمل الأشياء هى عادة النساء أيضاً ، ولا تزال باقية إلى الآن ، فيلجأن إليها عندما يرغبن فى نقل الماء من النهر أو حمل إناء مليء باللبن . وعندما يكون الحمل أثقل ، فيحملنه على الرأس .

أما زى عامة الشعب فى الماضى، فيكاد يكون هو نفسه الزى الحالى، وهو عبارة عن مئزر قصير يصل إلى الركبة ، مشدود برياط، عند الخصر ، بحيث يكون باقى الجسم عارياً . وكان غطاء الرأس لديهم يختلف كثيراً عن عمامة المسلمين: وكان عبارة عن طاقية أو شبكة مشدودة على الرأس المحلوق تماماً^(١)، لتحميه فى الغالب من أشعة الشمس الحارقة . وفى الحقيقة ، فقد عرفنا بفضل هيرودوت، أن المصريين كانوا يخلقون رؤوسهم وأذقانهم ، ولكهم لا يفعلون ذلك عند وفاة والدين^(٢).

ولا يمكننا دائماً معرفة صفة الشخصيات المرسومة أو مكانتها . ومن ثم فإننا نرى رجلاً معممًا فى النقش السابق ذكره أعلاه^(٣) ، يمسك بيديه أشياء قد ننظر إليها على أنها شمعدان كبير ، ولكن هناك احتمال كبير أن تكون أى شئ آخر. وتوضح ملابسه المكونة من مئزر مزدوج ، وأساور ، وحزام مطرز ، أن هذا الرجل ينتمى إلى طبقة اجتماعية أعلى من طبقة عامة الشعب، ولكن أبرز ما يميزه حقاً هو غطاء رأس سميك نستطيع وصفه كما لو كان مكوناً من شعر طويل على هيئة حلقات ، وهو نفسه شكل الشعر المستعار المعهود لدى إحدى القبائل العربية ، المعروفة بقبيلة العباددة . وسنرى نموذجاً آخر فى المجلد الثالث من اللوحات^(٤) .

ويمكننا أن نضع على رأس قائمة أهم العادات فى مصر القديمة ، تلك التى تتعلق بثقافة فنون الرسم والنقش . إلا أن أحداً لا يستطيع ادعاء جهل المصريين بأكثر الفنون الجميلة تأثيراً فى النفس ، أى الموسيقى .

(١) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٧ ، المجلد ٢ ، انظر كذلك اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد ١ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٧ ، المجلد ٢ التاريخ الكتاب الثامن ، المقطع ٣٦ .

(٣) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٥ ، المجلد ٢ .

(٤) انظر اللوحة رقم ٦٧ ، شكل ٦ ، المجلد ٢ .

وإذا أردنا في هذا الصدد الاستشهاد برأى ديودور الصقلي، فيجب علينا ألا نقبله إلا مع بعض التحفظات ، وذلك لأن لوحات الآثار القديمة ، وخاصة المقابر، تشهد بوضوح لصالح من يشيرون إلى تفوق المصريين وبراعتهم في الموسيقى. والحقيقة أن ما يشهد حقاً على تذوق الشعب المصري للموسيقى ، بل استغراقه فيها ، التنوع في شكل القيثارة من حيث عدد الأوتار وشكل صندوق الصوت، وكذلك كثرة ما يميزها من زخارف ، فهناك القيثارة ذات الأحد عشر وترأً وهناك ذات الواحد والعشرين وترأً. ويشمل عازفو آلة القيثارة الرجال والنساء على حد سواء^(١)، إلا أن الرجال كانوا يعزفون وهم واقفون ، في حين كانت النساء يعزفن وهن جالسات على أعقابهن. وبملاحظة الوضع الذي تتخذه أيدي العازفين على الآلة، نستطيع أن نزعّم أن عازف القيثارة يلمس أوتاراً عدة في آن معاً، مما يؤدي إلى اهتزاز أوتار ذات نغمات مختلفة ، في الوقت نفسه.

وحتى وإن كانت هذه اللوحات غير مكتملة ، فإننا نستطيع أن نستخلص هذه الحقائق بصورة واضحة، بل إننا نتمنى أن نستطيع القضاء على أى تشكيك في معرفة المصريين بالتناغم الموسيقي وقدرةً على تطبيقه. بيد أن هذا الموضوع الهام يستلزم بحثاً خاصاً.

ونرى في الرسوم آلات وترية أخرى عديدة ، لها مقابض طويلة ، وتشبه الجيتار ، ولكنها تشبه على وجه الخصوص آلة الماندولين التي يسميها العرب جالياً «الطنبور» والتي لا تشترك مع آلة الطنبور الأوروبية^(٢) إلا في الاسم. ويميز هذا الطنبور بثلاثة أوتار أو بعدد أكبر من الأوتار . ولكننا لا نرى في هذه الآلات أى أثر لمفاتيح الأوتار. إذن، فكيف كان العازفون يتغلبون على تأثير الهواء والحرارة على الأوتار؟ .. هذا هو السؤال الذي لم نستطع التوصل إلى إجابته من خلال الملاحظة الدقيقة للرسوم . وقد نكون حقاً في حاجة إلى مفاجأة سارة تتمثل في العثور على بعض بقايا الآلات نفسها. كذلك فإننا نرى في اللوحات

(١) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٦ ، المجلد ٢ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٦ ، المجلد ٢. انظر كذلك وصف الآلات الموسيقية لدى الشرقيين، مؤلفه فيلوتو ، الجزء الأول ، الفصل الثاني ، دراسات عن مصر الحديثة.

الموسيقية الكبيرة إلى حد ما رجالاً يمزفون آلات نفخ متنوعة منها المزمارة المزجج الذى رأيناه فى الكاب، هذا بالإضافة إلى ما نراه من رجال ينظمون الإيقاع بأيديهم أو بواسطة الأجرام أو آلات إيقاع أخرى .

ولا أضرم إلى هذه الآلات المصلصلة التى نراها فى أيدي كاهنات إيزيس ، وذلك لأن هؤلاء المازفات تظهرن فى اللوحات الدينية ، ونحن هنا بصدد الحديث عن عادات وهنون وتقاليد المدنيين . وسنلاحظ فى هذا الصدد، لوحة مثيرة رسمها السيد دوترتير وتصور لنا شاباً يتعلم شد القوس^(١). ولقد اعتاد الفنانون المصريون رسم الهدف قريباً للغاية من الرامى. ويبدو أن العادة قد جرت على اختيار حزام الآلهة من بين الشباب وتمييزهم بعلامة ما .

ونرى هذا الشاب فى اللوحة عارياً تماماً إلا من نعل ذى شكل خاص ، ولكنه يتسم بنفس تسريحة الإله حورس ، أى بتلك الجديلة التى تسدل من خلف أذنه. هذا فى الوقت الذى نرى فيه معلمه يرتدى زى أفراد عامة الشعب ويتميز بنفس طريقتهم فى تصفيف الشعر . ونلاحظ الطيفية فى الأوضاع والدقة فى تصوير الطريقة التى يمسك بها المعلم بذراعى تلميذه لتعليمه. ويبدو التلميذ وكأنه يستدير ويظهر الجانب الأكبر من ظهره . ونرى قوسه من أبسط الأنواع ، إلا أننا سنجد فى مجلدات اللوحات أشكالاً عديدة لهذا النوع من السلاح . ولا نستطيع منع أنفسنا من أن نلاحظ أن هذا النقش المثير يذكرنا بواحدة من أفضل لوحات المدرسة الحديثة، وهى لوحة "تعليم آشيل" ، فقط فيما يتعلق بالموضوع والحركة فيها . وقد يكون جمع الكثير من الموضوعات الماثلة قيماً، لمد النقص فيما كتبه المؤلفون عن تعليم المصريين أو لتوضيح كتاباتهم ألا ينطبق ذلك أيضاً على رسوم الألعاب والتمارين المختلفة التى كان يمارسها المصريون ، مثل سباق المشى الذى يتحدث عنه ديودور الصقل^(٢) .

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٢ ، المجلد ٢.

(٢) ديودور، الكتاب الأول، الفصل ٩ وصحيح أن هذا الكاتب يزعم أن المصارعة كانت ممنوعة فى مصر. ويبدو أن هيرودوت يؤكد هذا الكلام عندما يقول إن مكان أخميم هم فقط من كانوا يمزفون الألعاب الرياضية. وسندرك ما يجب أن نظنه حول صحة هذه المعلومة عندما نتظر لرسم بنى حسن. انظر اللوحة ٦٦، المجلد ٤، ووصف بنى حسن، الفصل ١٦ من وصف آثار العصور القديمة.

أما العادة الحالية المتعلقة بحمل الأثقال الكبيرة، فهي تتمثل في تعليقها برافة قوية يحملها رجلان من طرفيها على الكتف الأيمن، ويمسكها بذراعها الأيسر.

وعندما يصل وزن الأثقال إلى ١٢ قنطاراً، يصبح من اللازم اللجوء لرافعتين ولأربعة رجال. وهو ما نلاحظه كثيراً في موانئ القاهرة، وخاصة في المدن الساحلية. وكذلك فإننا نجد في نقوش المقابر تصوراً لهذه العادة. فنرى فيها رجلين يحملان، بواسطة رافعة موضوعة على الأكتاف، إناء ضخمة محاطة بشبكة^(١)؛ ولهذا الإناء مقبضان، ويشبه إلى حد كبير تلك الأواني التي نسميها الآن «بالاص»، والتي تستخدم في حفظ الزيت، والخل، وسوائل أخرى. ويتم تصنيع هذه الأواني في المنطقة العليا من الصعيد، ويتم صنع أطواق تحملها في النيل إلى أن تصل للعاصمة.

وها هو مشهد آخر يصور أحد مظاهر الاقتصاد المنزلي التي لها أهمية أخرى، وهو عملية وزن البضائع^(٢). يتم تعليق رافعة جزء معقوف وتحمل كفتي الميزان ثلاثة حبال، وهما تشبهان بالضبط كفتي الميزان العادي الذي نستخدمه. ولكن الفرق الوحيد يظهر في وضع ذراع الميزان، التي نجدها أسفل الرافعة بدلاً من أن تكون فوقها. كذلك فإن الميزان يعد أكثر كمالاً من ذلك الذي نجده في مقابر الكاب^(٣)، ويرى الشخص الذي يزن البضاعة أن الميزان في حالة اتزان، لأن قمة الذراع موازية للقائمة، وبالتالي عمودية. ويمكننا أن نخمن أن الصندوق الموضوع على الأرض عبارة عن ثقل ما، وأن الرجل الجالس وراءه يزن البضائع بمسك لوحاً يدون عليه وزن البضائع، وأن الرجل الذي ينظر إليه يعبر، من خلال حركته، عن ثقل البضائع، ويرتدي هؤلاء الرجال الثلاثة الزي العادي للشعب.

(١) انظر اللوحة ٤٦، شكل ٢، المجلد ٢.

(٢) انظر المرجع نفسه، شكل ١٠.

(٣) انظر اللوحة ٦٨، المجلد ١، ودراسة كوستاز، عن مقابر الكاب، وقد يكون هذا الوضع للذراع الميزان مربباً أكثر عن وضعه في ميزاننا العادي. ويملك ممير الذهب والفضة ميزاناً حساساً للغاية ذراعه منخفضة.

ولقد لاحظت في إحدى المقابر المحيطة بممنونيوم أشكالاً منقوشة تصور لنا فنوناً متنوعة ومثيرة، ولكنى لم أتمكن من رسمها. ويمثل إحداها عمالاً منهمكين في بناء عربة، ونرى أجزاء من عجلات تم صنعها، ويبعد عنها عجلات كاملة الصنع. ولم نتأكد إذا كانت العربات مصنوعة من الخشب أو من المعدن، إلا أن الاحتمال الأكبر هو أنها كانت من الخشب^(١) ما دمنا لا نرى في أيدي العمال سوى أدوات حادة. ويصور لنا نقش آخر عملية الصيد بالشباك: ولقد لاحظنا بين الأسماك ذلك النوع الذي يطلق عليه اسم القنومة، وكان يظهر في الصورة الأوز البرى وأنواع عدة أخرى من الطيور.

ولقد شاهدنا في الأورقة الجانبية لمقبرة شديدة الاتساع، رسماً يصور عدداً كبيراً من الخدم يقدمون الطعام لرب المنزل وللعديد من الضيوف. وكان منهم من يحمل أفعاذاً لخراف أو عجول، ويطأ، وخضراً، وفاكهة، وأطعمة أخرى كثيرة. ويضاف إلى الطعام الوفير الذى ميز الوليمة، الاستمتاع بالموسيقى، من خلال ما توافر من عزف على الآلات الوترية وآلات النفخ. وتمنّى كل أشكال ورسوم هذا المنظر نموذجاً لدقة وإراعة الفنان المصرى، حتى إن الرموز الهيروغليفية فيه تتسم بإتقان لم أشهده في أى مكان آخر، حتى في أكبر الآثار التى شهدت على مهارة الصانع المصرى، ويرجع ذلك دون شك إلى ما تتميز به حبيبات الحجارة في هذا المكان من رقة وتعمو. ولكن ما يثير الدهشة حقاً هو دقة التحديدات في مثل هذا العدد الكبير من الأشكال.

ولقد تم تلوين اللوحة كلها على طبقة لون أساسية، جزء منها غائر في تجويف داخل الجدار، والجزء الآخر ذو بروز بسيط للغاية، ويأتى أخيراً صقل وجه اللوحة ليكون له أثر كبير على العمل الفنى ككل. وكان يجدر بنا اختيار

(١) ويبدو أيضاً أن المصريين كانوا يستخدمون عربات مصنوعة من النحاس، تتميز باللون الأزرق للعجلات كذلك دقة إطاراتها، وهو ما نستطيع التأكيد منه بملاحظة اللوحة رقم ١٢، المجلد ٢.

(٢) انظر «وصف ادخو»، المجلد ١ فصل ٥، ص ٣٦٦، انظر كذلك، عن الأواني القديمة، اللوحتين رقم ١٤، ١٥، المجلد ١، واللوحات رقم ٢٥، ٦٥، ٦٦، المجلد ٣، إلخ، وعن الأواني الحديثة، اللوحات PPF، EE، إلخ، الدولة الحديثة، المجلد الثانى (الآنية، الأثاث، الأدوات)، وانظر أخيراً مذكرة كوستاز حول مقابر الكاب، المجلد ١.

واحدة من هذه اللوحات لنقل مجموعة من نقوشها على الشمع أو الجبس ، ولكن الوسائل الضرورية لتنفيذ ذلك لم تكن متوفرة. أما إذا تحدثنا عن إمكانية رسم هذه التفاصيل العديدة ، فنستقول إنه يستلزم وقتاً غير عادي: فقد لا يتمكن عشرون شخصاً ، لا ينقطعون عن العمل لمدة ستة شهور متوالية ، من نقل ١٠/١ من رسوم هذه المقابر .

وقد بدا لى أن هناك لوحة أخرى تستحق الوصف ، ولكنى لم أستطع رؤية تفاصيلها: فهى تصور لنا رقصة يشترك فيها العديد من الأشخاص الذين تتنوع تمبيراتهم وحرركاتهم ، بين الرشاقة والطبيعة . ويظهر موضوع اللوحة بجملاء .

ولقد ترفناً كذلك ، من خلال إحدى هذه الرسوم ، على فن صناعة الفخار ، فرأينا كيف كان الفنان يستخدم آلة الدولاب الدوارة ، كما لا يزال الوضع فى جنوب مصر وكما رأيت بنفسى فى إدفو^(١). وكان الاتجاه الذى يتحرك فيه محور الدولاب يهدف إلى إطالة الحركة الناتجة عن الدفعة التى يعطيها العامل بقدمه للمجلة ، وذلك بسبب ثقل هذه المجلة الذى يعيق العامل دائماً . إذاً فهى عادة أخرى موروثة من المصور القديمة . ونحن نمرف أن الشكل الحالى للوانى الفخارية لا يختلف كثيراً عن الشكل القديم^(٢) ، وكذلك فإن الأوانى المصنوعة من الطمي كانت وما زالت تتمتع بخاصية تبريد الماء^(٣) .

وتصور لنا لوحة أخرى من هذه المجموعة فن صناعة السروج . ونستطيع أن نرى فى النقوش العسكرية التطور الذى وصلت إليه صناعة السروج فى مصر^(٤).

أما صيد الحيوانات ، فكثيراً ما يظهر ، مثل صيد الأسماك ، فى رسوم المقابر ولقد اعتقد السيد لانكريه أنه رأى فى إحدى هذه المناظر حيوانات تنتمى لجنوب أفريقيا . ولكننا لا نستطيع تحديد فصيلة هذه الحيوانات ، بسبب نقص

(١) انظر اللوحة رقم ٢ ، شكل ١٢ الدولة الحديثة ، المجلد الثانى (الفنون والحرف) ، وانظر الشرح.

(٢) انظر اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد ١ .

(٣) انظر اللوحة رقم ٣٩ ، المجلد ٣ .

(٤) انظر اللوحة رقم ٦٦ ، المجلد ٤ ، و وصف بنى حسن ، الفصل ١٦ من الوصف .

المعلومات الدقيقة. ولكننا نظن فقط أنها قد تصور حيوان وحيد القرن أو الفيل .
ولقد شاهدنا كذلك الحمار الوحشى والفهد .

وهناك مجموعة كبيرة من الموضوعات المثيرة للاهتمام فى مجال العادات ،
ولكننا لا نستطيع الحديث عنها هنا باستفاضة لأنها لم تظهر فى الرسوم ، مثل
المنابر التى تصور البائعين والمشتريين ، وألعاب القفز بالحبل ، والحيوانات
المنزلية الأليفة وحركاتها التى تعبر عن القوة ، ومراحل الزراعة مثل قطف العنب
والحصاد ، وتفصيل إعداد الطعام ، والملاحة فى النيل ، والجنائز الفخمة ،
والتحركات العسكرية ، والمعارك ، ومجموعات الدروع ، إلخ . وتصور لنا إحدى
هذه اللوحات رجلاً محكوماً عليه بمقوية بدنية هى عقوبة القرع بالمصا وهى
مادة أخرى مشتركة مع المصريين المعاصرين. ولقد رأيت لوحة مشابهة فى
مقابر بنى حسن ، وقمت برسمها .

وغالباً ما تنتهى هذه المناظر عن الحياة الدنيوية ، منزلية كانت أو زراعية ،
بمشهد لاحتفال جنائزى ، كما لو كانت هذه الرسوم يقصد بها الإشارة إلى ما
كان يقوم به أى إنسان فى عمله ، من ناحية ، والجنائز التى تقيمها له أسرته عند
وفاته ، من ناحية أخرى . ولكن قد لا ينطبق هذا التفسير على كل الحالات ، بما
أننا نجد أحياناً لوحات عسكرية مجاورة للوحات أخرى تصور عمليات الزراعة
وذلك لأننا نعلم أن هذين المجالين من الأعمال يقتصران فى مصر ، على طبقات
خاصة من الشعب . وقد يكون لهذه اللوحات كذلك هدف مختلف تماماً ، وهو ما
سنكتشفه عند قراءتنا المتواصلة للرموز الهيروغليفية المصاحبة لكل لوحة .

كذلك فإن الحيوانات التى تمكن الإنسان من تسخيرها لتلبية احتياجاته
تشكل هى الأخرى جانباً مثيراً للاهتمام فى العادات المصرية . وقد تم
البحث بعناية عن الحيوانات التى تظهر فى رسوم المصريين ، وكانت المفاجأة هى
المثور على عدد قليل من حيوان الجمل ، على الرغم من أنه يظهر فى رموز
هيراكليون الهيروغليفية ، بل هذا هو ما ينطبق أيضاً على الفيل . والواقع أن
البقرة والحمار والحصان هى الحيوانات التى تقدم أهم الخدمات للإنسان .
وترافقه فى أصعب الأعمال ، ومن ثم جاء تصويرها بكثرة فى الرسوم . ويليهما

المامز ، والكبش ، والخنزير ، والقرد ، والقطعة ، والأرنب البرى ، والكلب ، وطيور متنوعة مثل الأوز والحمام . ولا مجال هنا للحديث عن الحيوانات غير الأليفة أو غير الداجنة: فلأنها لا تخضع مطلقاً لقوانين الإنسان ، فلم تكن تقدم له أى خدمات ولم يكن ممكناً أن تتواجد فى اللوحات التى تصور الحياة الاجتماعية . ولكننا نرى صورها فى المشاهد الدينية لأنها كانت تستخدم فى رموز الكتابة الهيروغليفية . أما صور الزرافة وفرس النهر ، فلا تظهر مطلقاً فى المقابر ، ولكننا نجدها فى المعابد . وإذا وجدنا فى المقابر صوراً لحيوانات متوحشة أو برية ، مثل الأسد والغزال ، فيكون ذلك فى المناظر الخاصة بالصيد . ولا يمثل حيوان ابن آوى استثناءً فى رسوم المقابر^(١) ، لأنه يمد رمزاً فى رسوم الاحتفالات الجنائزية التى تعد وسطاً بين مشاهد الحياة العامة واللوحات الرمزية .

ويظهر القط ، من أن إلى آخر ، بين نقوش المقابر . ومن الملاحظ أن المصريين غالباً ما صوروا القط وهو ينظر إلى الأمام لا إلى الجنب ، سواء فى اللوحات المرسومة أو المنقوشة ويبدو أن هذه الطريقة كانت تساعد على تمييز هذا الحيوان بشكل أكبر .

وكانت هذه هى نفسها طريقة تصوير البومة ، التى يوجد تشابه بين وجهها ووجه القط . وينتشر هذا الأخير فى القطع البرونزية الصغيرة التى نجدها على أرضية المقابر ، والتى تكاد لا تختلف عن الحقيقية بفضل الإلتقان فى تشكيلها . ونستطيع هنا بالتحديد أن نشيد بنجاح المصريين فى تقليد الشكل الحقيقى للحيوانات بإتقان . وسيثبت هذا التفوق دائماً على أية حال أن المصريين كانوا يستطيعون ملاحظة الطبيعة ونقلها فى أعمالهم الفنية^(٢) .

ومن ناحية أخرى ، فإننا نرى فى اللوحات التى تصور الولايم وتقديم القرابين ، أجزاء من حيوانات معدة للتقديم كقريان ، مثل أعضاء البقرة ، ورأس العجل وأجزاءه الخلفية ، وخنزير صغير ، وغزلان ، وأخيراً أوز مقطوع الرأس .

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ١٢ ، المجلد ٢ ، وانظر لوحة رقم ٦٩ ، شكل ١ ، المجلد ١ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ١٤ ، المجلد ٢ ، واللوحات رقم ٦٠ وما يليها ، فى نهاية المجلد الخامس من لوحات العصور القديمة .

وتظهر كل التفاصيل في هذه الصور ، ونعطى مثلاً رأس عجل صغير منقوش بدقة ، ومنقول عن الجزء الذى تحدث عنه السيد لانكريه^(١) . وسنتحدث في الجزء الخاص بالمومياءات عن فصائل حيوانية أخرى تظهر في رسوم المقابر .

الأزياء

لقد أتاحت لى دراسة اللوحات الخاصة بالمشاهد الأسرية ملاحظات عديدة عن الأزياء الخاصة بطبقات الشعب المختلفة، وسألقى الضوء على نماذج أخرى للأزياء . ويجب ألا نتعجب من وجود هذا التنوع في الملابس في رسوم المقابر فقط وعدم ظهوره مطلقاً في نقوش المعابد . ذلك أن الاهتمام في المنشآت الكبيرة ، كان يقتصر على تصوير الآلهة والكهنة . إلا أن هذا لا يعنى أننا لا نجد أيضاً في المقابر صوراً لمراسم دينية ، وبالتالي للملابس الخاصة برجال الدين .

ويصاحب مواكب الدفن ، والأضاحي ، والقرايين المقدمة للآلهة ، رجال ونساء وهبوا أنفسهم للحياة الدينية وتميزهم بعض السمات ، خاصة أغطية الرأس الرمزية . ويمكن أن نأخذ هنا مثلاً لامرأتين من هذه الطائفة^(٢) ، كل منهما ترتدى ثوباً كبيراً شفافاً وقلادة ثمينة، ونجد الأولى لها جدائل طويلة وترتدى غلالة واسعة وطويلة تصل إلى الأرض ، بينما ترتدى الثانية غطاء للرأس يغطي جزءاً كبيراً منها ويتميز بثمان ثنيات تجعله يشبه قميصاً له ثمانى ياقات . ونجد أن هناك حمالة هي تساعد في رفع غلالتها ، مع العلم بأن استخدام الحمالات كان منتشرأ تقريباً بين الجميع .

ولقد ذكرت من قبل كاهنتين مختلفتين^(٣) ترتديان ملابس فاخرة تتكون من غلالات خفيفة ومضلعة^(٤) . ونرى شعر الكاهنة الأولى (إذا اعتبرنا أن ما يظهر

(١) انظر اللوحة رقم ٤٧ ، شكل ٩ ، المجلد ٢ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ١ ، ٢ ، المجلد ٢ .

(٣) إنى استخدم هذه الكلمة للاختصار . انظر وصف الفنتين ، الفصل الثالث ، ص ١٩٤ .

(٤) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ١ ، ٢ ، المجلد ٢ .

فى الصورة هو شعرها الحقيقى) غزيراً وطويلاً للغاية ويعطى هذا الشكل انطباعاً أن النساء كن يوفرن كل عناية للمحافظة على هذا "التاج" الطبيعى . إلا أننا يجب أن نعترف بصعوبة التمييز بين الجدائل الحقيقية والجدائل المصنوعة من الشعر المستعار . ويزيد من قيمة هذا الزى وهخامته إكليل كبير وزوجان من الأساور . أما صورة المرأة الثانية، فتميز بزهرة لوتس كبيرة تزين شعرها وغطاء طويل للشعر مزخرف بالأهداب وينسدل على كتفيها . وعلى الرغم من عدم وجود رؤية محددة لهذه النقوش ، فإننى أعتقد أن أى فنان ذكى لن يجد أى صعوبة فى تحديد الأجزاء المختلفة المكونة لهذه الملابس ، بل إنه قد يصل إلى حد التمكن من التعرف على الأنواع المختلفة للأقمشة المستخدمة ، لتوظيفها فيما بيننا عند وصف هذا المشهد . ويجب ألا يهمل مثل هذا النوع من الدراسة ، خاصة وأن هناك عناية فائقة بتصوير الأماكن ، والأزمنة ، والأشخاص تصويراً يقرب إلى الواقع . وإذا كنا قد نجحنا فى أن نخلص المسرح من الكثير من الملابس الغريبة التى كان يرتديها ممثلو الشخصيات اليونانية والرومانية ، فعلىنا أن نتجح بالمثل مع المسرحيات التى تعرض بمصر وتعبّر عنها . ولا أعنى هنا الملابس فقط ، التى ليست سوى مكملات ، ولكننى أقصد الاهتمام بالدقة فى تصوير الموقع والآثار وحقيقة العادات . ونرى أن الملوك والكهنة وكبار الشخصيات والمحاربين والفنانين والمزارعين والنساء فى مختلف الطوائف ، هم أكثر من تم التعبير عنهم فى هذا العمل الفنى ، الذى لن يجعل هناك أية حاجة للرجوع إلى مصدر آخر ، لدى من سيرغبون فى التعرف بعمق على أزياء المصريين القدماء . بيد أنه من الضروري التمكن من التمييز بين الصفات وكل ما هو رمزى ، من ناحية ، والملابس الحقيقية التى كان يتم ارتداؤها بالفعل من ناحية أخرى ، وقد يكون من العبث المناقش للمنطق والواقع أن نصدق أن شعر الكهنة كان بهذه الضخامة وأنهم كانوا يرتدون هذه الأقتمة التى تظهر فى النقوش والتى لها أوجه الحيوانات، حيث لم تكن هذه الأقتمة سوى رمز للإله الذى يخدمه هؤلاء الكهنة ويقدمونه . أما فيما يتعلق بالأكهنة ، فإن ما يرتدونه من ملابس شديدة البساطة لن تضلنا مطلقاً ، وسيكتفينا للتعرف على الحقيقة نقل الصور كما تظهر على جدران المقابر .

ولقد تحدثنا من قبل عن زى غريب يتكون من قماش مضلع ومثني حول خصر من يرتديه ، وله أكامام واسعة للغاية، وعريضة، ولا تمتد إلى ما بعد المرفقين^(١). وقد لا نتمكن بسهولة من تصور شكل هذه الأكامام الواسعة ، إلا من خلال نماذج أخرى تساعدنا على تخيل اتصالها بياقي الثوب^(٢). ومن أفخم الملابس التي رأيتها، ما كان يرتديه أحد الأشكال في الرسوم وهو يمسك بيده اليسرى زهرة لوتس كبيرة محاطة بنبات اللبلاب الذي لم يظهر سوى مرة واحدة في الرسوم المصرية^(٣) وكان هذا الزى عبارة عن غطاء رأس منسدل له أهداب يحيط بالفلالة الطويلة المضلعة التي يرتديها الشخص. كما يرتدى قلادة تتكون من أربعة صفوف من الخرز كمثرى الشكل. وتظهر قصة الشعر (إذا تمكنا من التعرف على شكل شعره الحقيقي) على هيئة عدد كبير من الجداول منسدلة من تحت إكليل غنى بالتطريز. ويبدو أن تصفيف الشعر على هيئة جداول متفرقة كان منتشرًا في هذه الفترة ، ولقد قمنا برسم جزء من تمثال صغير يظهر شعره بهذه الطريقة ، وصورناه بالحجم الكبير كي نعطي مثالا لهذه الطريقة في التصفيف^(٤).

كذلك فقد كان الكتاب ، الذين ينتمون إلى طبقة اجتماعية أعلى ، يتميزون بزى خاص عبارة عن مثنز يصل إلى العقبين. ونرى أن الكاتب الذي تم رسمه بين هذه النقوش^(٥) يرتدى مثنزًا مضلعًا، وتظهر كذلك الفخامة في طريقة تصفيف شعره. وفي الحقيقة، فإن الطريقة التي صور بها الفنان المصري الكاتب، توحى بالحركة وتمكس الطبيعية في التصوير ، وتمبر عن مكانة مثل هذه الشخصية التي لها وزنها وسماتها المميزة لها .

وكان الرجال من عامة الشعب يرتدون نوعين من أغطية الرأس؛ الأول عبارة عن طاقية مستديرة الشكل لها نفس حجم الرأس بالضبط. أما الثاني، فهو

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ١١.

(٢) اللوحة نفسها، شكل ٢ ، وانظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ١ ، المجلد ٢.

(٣) اللوحة نفسها، شكل ١٥ ، المجلد ٢.

(٤) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٧ ، المجلد ٢.

(٥) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ١٣ ، المجلد ٢ .

مختلف حيث يتميز بالشكل المربع من أسفل. وهذا النوع الثانى هو الذى يرتديه أحد الفلاحين وهو يجلس على مقعد له مساند، ويمسك أحد فروع اللوتس، كما نرى حالياً الفلاحين، فى عيد وفاء النيل، يلقيون أذرعهم وأعناقهم بسيقان هذا النبات^(١). ويميز هذا الفطاء المربع للرأس كذلك شخصية أخرى تظهر بين مجموعة من النقوش لأشخاص يجلسون مثله القرفصاء، فى توازن على عقب واحد^(٢). ويبدو الجزء العلوى من جسمه عارياً، ولكنه يرتدى حزاماً أبيض. ويتم مظهر رأسه على الرقة والأناق، ويعكس بساطته وبقته بنفسه. ولا تزال جلسة القرفصاء هذه منتشرة بين المصريين.

ويعد الإله حورس هو أكثر الآلهة تميزاً فى النقوش فيما يتعلق بطريقة تصفيف الشعر، حيث نرى شعره مضافاً فى صورة جدائل تعكس إبداعاً حقيقياً. ولقد كانت هذه الطريقة فى تصفيف الشعر هى نفسها التى كان يتبعها الشباب الذين كرسوا حياتهم لخدمة حورس^(٣). وعلينا أن نتفق على أن المصريين كان لديهم أيضاً طريقة أخرى لتصفيف الشعر غريبة وغير جميلة بالمرة، حيث كانت تعكس صرامة فى الشخصية وتتناقض مع كل قواعد التصفيف الأخرى^(٤). وعلينا أن نقوم، من خلال النقوش بدراسة الأزياء أو السمات المتنوعة التى قد تتطلب وقتاً طويلاً كى نستعرضها، مثل الرداء المثلث الشكل^(٥)، والعلامات المميزة للاحتفالات المختلفة^(٦)، وأقنعة الآلهة، وأقنعة الكهنة^(٧)، إلخ. وسنقتصر هنا فحسب على إلقاء الضوء على تمثال نصفى شديد الخصوصية لشاب له جدائل طويلة^(٨). ويتميز هذا التمثال بقلادة تحيط بالعنق وتختلف كل الاختلاف عن القلائد المعتادة، ولكنها تبسط مثلها على الصدر، كذلك فإن هذه القلادة

(١) انظر اللوحة رقم ٤٦، شكل ٩، المجلد ٢.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٧، شكل ٢، المجلد ٢.

(٣) انظر اللوحة رقم ٤٦، شكل ٦، المجلد ٢.

(٤) انظر اللوحة رقم ٤٦، شكل ٧، المجلد ٢.

(٥) انظر اللوحة، شكل ٢.

(٦) انظر اللوحة رقم، شكل ٤، ١٥، المجلد ٢.

(٧) انظر اللوحة السابقة، شكل ٢، ١٢.

(٨) انظر اللوحة رقم ٤٧، شكل ١٢، ١٣.

المكونة من ثمانية صفوف تتوسطها قطعة معدنية . وأخيراً فإن هناك حمالة هي التي تشد ملابس هذا الشاب ، من خلال عروة أو نوع من المشابك التي لم نرها إلا في هذا التمثال .

الأدوات المنزلية

ولنلق نظرة الآن على الأواني والأثاث المنزلى الذى يظهر فى رسوم المقابر . ولم نقم برسم سوى عدد بسيط منها ، خاصة مقارنة بالعدد الضخم الذى تصوره لنا الرسوم . ولكن بعض النماذج تكفى لكى تشهد على سلامة وتناسق الأشكال التى استخدمها المصريون والتي لم يغيروها قط^(١) . وهذا هو ما سيجعل فرقاً كبيراً دائماً بين فن المصريين وفنون شعوب الشرق الأخرى ، التى كنا نبحث فيها دون جدوى عن الأشكال التى تتميز دائماً بالتناسق والبساطة والأناقة . ونكون أفضل حالاً عندما نتمكن من معرفة ما يريح العين عند تأمل الأواني المصرية، وهو وجود الخط المنحنى المتصل ، على الرغم من التنوع الشديد فى هذه الأواني، الذى يمنع أى انحراف مفاجئ فى إطار الشكل . وقد يلى هذا المنحنى فى بعض الأحيان خط مستقيم ، ولكن يتم هذا التحول بطريقة بسيطة وغير محسوسة . وقد تتغير المنحنيات نفسها من شكل لآخر ، دون ظهور أى نقطة فاصلة كراس المنحنى (ولتسمحو لى باستخدام هذا المصطلح المدرسى) . وعندما يقطع استدارة المنحنى وجود بعض المقابض ، فإنها تثبت بالمستوى نفسه الفنى والإتقان ، وتزيد من جمال العمل ككل . إذاً فيجب ألا يدعى أحد بعد الآن أن المصريين، اللذين أثبتوا مهارتهم فى فن العمارة ، لم يكن لديهم أى ذوق فنى فى التفاصيل وأنهم لم يهتموا قط بالجماليات ، وذلك لأن أشكال أثاثهم هى نفسها تلك الأشكال التى تبهرننا فى أواني اليونانيين ، المعروفة باسم الأواني الأثرورية .

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ١٠٠ ٤ ، المجلد ٢ ، ولوحات القطع القديمة فى آخر المجلد الخامس، واللوحتين رقم ١٤ ، ١٥ ، المجلد ١ ، واللوحات رقم ٢٥ ، ٦٥ ، ٦٦ ، المجلد ٣ ، السابق ذكرها أعلاه.

ولقد عثرنا في المقابر على بعض هذه الأواني مصنوعة من الفخار ومن عجينة حمراء رقيقة للغاية ، ووجدنا البعض الآخر مصنوعاً من الخزف المصلى بالمينا أو من عجينة الخزف. إلا أننا يجب أن نتوقع بقاء الأواني المرسومة على الجدران فترة أطول بكثير من الأواني الأولى.

وتعكس لنا ألوان هذه الأواني ، التي لاتزال برونقها إلى الآن ، بعض الخواص المميزة لها . فعلى سبيل المثال ، يبدو أن اللون الأحمر الذي نراه في كثير منها يعني شفافية الإناء وامتلاؤه بالنبيذ^(١). وفي بعض الأحيان، تعكس هذه الألوان الصارخة فقط الألوان التي صبغت بها الأواني الفخارية غير الشفافة. كذلك فإن غطاء الإناء له لون متميز، وعادة ما يكون الأحمر. ويكون مزوداً بمقبض طويل إلى حد ما يساعد في نزع^(٢). ولقد تحدثنا بالفعل عن جرة كبيرة تشبه البلاص لدى المصريين الحاليين^(٣)، وكانت توضع على مساند من الخشب ، كما هو الحال الآن، وإلا فلن تتمكن هذه الجرار من الوقوف: وهو ما نراه في مقابر الكاب وطيبة^(٤).

وليس من الضروري أن نذكر أمثلة أخرى للأواني، لأن الكتاب سيقدم عدداً كبيراً منها: أما الأواني التي كانت تستخدم لاحتواء مومياوات الحيوانات، فسنحدث عنها فيما بعد. ويجدر بنا أن نثير اهتمام القارئ حول قطعة أنيقة من الأثاث، عبارة عن مقعد كان يستخدمه الفلاح الذي يبدو وكأنه رئيس العمل في الحق^(٥). وهو عبارة عن كرسي يمسند أو مقعد كامل له أرجل تشبه أرجل الأسد. وينتشر هذا الشكل من قطع الأثاث كثيراً في النقوش المصرية، ولكن بدون ظهر أو مساند^(٦). ولقد رأينا باهتمام بالغ، في الرسوم، الكثير من الأثاث ذي الاستخدامات المختلفة ، ولكن الوقت لم يسمح برسمه، وسنجد عدداً من رسوم هذا النوع من الأثاث في نقوش مقابر الملوك، وتعكس أعلى مستويات الإتيان والمهارة.

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٤ ، ١٠ ، المجلد ٢ ، وانظر شرح اللوحة.

(٢) انظر نفس اللوحة السابقة ، شكل ٤ ، ١٠.

(٣) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ٣ ، شكل المجلد ٢ .

(٤) انظر اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد ١ ، ودراسة كوستاز السابق ذكرها اعلام.

(٥) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ٩ ، المجلد ٢ .

(٦) انظر «وصف أرمنت» الفصل الثامن .

طريقة تصوير الأشخاص

سنختتم هذا الوصف للأشكال التي تظهر في زخارف المقابر ببعض الملاحظات حول طريقة تصوير الأشخاص. ولقد أكدنا بما فيه الكفاية أن الفنانين المصريين لم يرسموا قط الأشخاص بشكل مصغر، والدليل على ذلك أن الجزء العلوى من الجسم كان يظهر بثلاثة أرباع فى أى صورة جانبية لأى شخص. إذاً فلن نطيل الحديث هنا عن هذا القصور فى الرؤية الفنية، الذى يصدم من لا يالقون هذه الطريقة فى الرسم، الذى يمنع العين، للوهلة الأولى، من ملاحظة بساطة التركيب، أو دقة بعض اللفظات، أو جمال الخطوط المحددة للرسم. إلا أن الملاحظة الدقيقة لأشكال الرأس ولتنوع ملامح الوجه تكفى لتؤكد لنا أن المصريين كانوا لا يبعدون عن الطبيعة دائماً، حتى فى رسم الأشخاص، على الأقل فيما هو متفق عليه بين الناس. ولا نأخذ دائماً مثل هذا القصور على طريقة رسم الأيدي، حتى وإن كان الفنانون المصريون قد غيروا فيها كثيراً عن الحقيقة. وعلى الرغم من الحرية الظاهرية التى كان يتمتع بها الرسام فى التصوير على جدران المقابر، فقد قل فيها على وجه الخصوص وجود مثل هذه الأخطاء المعتادة. ومن ناحية أخرى، فإننا لن نستطيع مطلقاً معرفة السبب فى عدم معاملة كل فروع الفن فى مصر، على نفس قدم المساواة. وإذا نظرنا إلى رسمين لشخصين يمزقان الجيتار والقيثارة، وقد أشرنا إليهما من قبل^(١) ألن نجد أن الحركة قد تم التعبير عنها ببراعة، وأن وضع العازف صحيح، وأن الرأس مرسوم بإتقان؟ ألن نجد كذلك، فى رسوم أخرى^(٢)، لفتات معينة تعكس الاهتمام أو المثابرة أو الحركة، أو أوضاعاً متنوعة للرأس تتفق وصفات الشخصية دائماً ما تفيض ببشاشة محببة إلى النفس؟ وإذا كنا نرى كذلك بعض الصرامة فى العديد من الوجوه المرسومة، فهذا لا يمنع أننا نلاحظ فى غيرها كثيراً من ملامح البساطة والطبيعة. وكانت تعبيرات الوجه دائماً هادئة لأن المصريين نادراً ما كانوا يمسكون الانفعالات فى رسومهم. إلا أن النقوش العسكرية كانت تعكس حيوية أكبر، بل وكانت تفيض بالحماسة. ونأسف كثيراً لعدم قيامنا برسم مثل هذه

(١) انظر اللوحة رقم ٤٤ شكل ٦، المجلد ٢.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٦، شكل ١، ٢، ٣، ٤، ٩، ١٣، المجلد رقم ٤٧، شكل ١٢، من نفس المجلد.

المشاهد الموجودة فى المقابر ، ولكن صور المعارك التى نقلناها عن معابد طيبة يمكنها تعويض القارئ عن هذا النقص^(١).

وقد ينخدع أى شخص تنقصه الفطنة بما يراه فى المقابر من عمل غير متقن بعض الشيء . وفى الحقيقة ، فإننا يجب ألا نحكم على الفنون المصرية من خلال الأعمال الأهل إتقاناً وجمالاً ، وإنما بالاستناد إلى أكثر الأعمال براعة وكمالاً . ويرجع هذا الفرق الذى نلاحظه فى مستوى الزخرفة من مقبرة لأخرى إلى السبب الذى أثرت انتباه القارئ إليه من قبل ، وأعنى هنا اختلاف المستويات المادية للأفراد ، وبالتالي مستوى الإنفاق فى زخرفة المقابر . وبدلاً من أن نتعجب لوجود مثل هذا الفرق ، علينا أن نتعجب لعدم وجوده بشكل أكبر مما هو عليه . ولنطرح سؤالاً الآن : كيف سيكون فى هذه الأيام وضع أى رجل ينتمى للطبقة الدنيا أو المتوسطة فى المجتمع ويتمتع بقدر من اليسر يسمح له بتجميل مقبرة أسرته وزخرفتها بالنقوش والرسوم ؟ وإذا كان أفراد الشعب فى مصر يتبعون هذه العادة ، فإنهم لم يجدوا أمامهم سوى أسوأ الفنانين والعمال . إلا أن أكثر الجوانب إهمالاً فى هذه النوعية من الآثار كانت تستدعى ، بالرغم من قواضمها ، احترام النسب بين الأشكال وتؤكد معرفة صانعيها بالعديد من قواعد الرسم . ولكن المشكلة الحقيقية تكمن فى استخدام الأزميل الذى يبدو أقل مهارة عنه فى الآثار الأخرى ، وكذلك الأخطاء الموجودة فى شكل أطراف الرسوم ، وأخيراً تنفيذ شكل الرأس بقليل من العناية . وهكذا نرى أن الفنانين الذين كان يستخدمهم أفراد الشعب كانوا أيضاً ينتمون لمدرسة فنية ما ، وأنهم لم ينحرفوا كثيراً فى أعمالهم عن النماذج المتبعة . أما فى أوروبا ، فالوضع مختلف ، خاصة خارج المدن الكبيرة ، حيث نجد من يعملون بالرسم وتستخدمهم الطبقة الفقيرة من الشعب ، لم يتلقوا أى نوع من التعليم ، ولا يحترمون أى قواعد فنية ، ويشوهون نسب الرسم بشكل سافر . وقد لا نجد فى أقل رسوم المقابر إتقاناً ، أخطاء أكثر فداحة من تلك التى نجدها فى آثارنا الريفية ، لكن دون شك

(١) انظر اللوحة رقم ١٠ وما يليها من لوحات فى المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة ، وانظر الكثير من الرسوم العسكرية الأخرى المنقوشة فى المجلدين ٢ ، ٣ .

باستثناء الأخطاء فى الرؤية الفنية التى لم يتمكن الفنانون المصريون من تصديدها فى أى نوع من الرسوم . كذلك فإن الهوة أكثر اتساعاً بين الحيوانات التى نقشوها ، من ناحية ، وتمائيل الكلاب أو الأسود المصنوعة من الخزف أو الطين المحروق ، والتى نستخدمها فى تجميل أبواب الحدائق الآن ، من ناحية أخرى .

المبحث الثامن: أشياء موجودة داخل المقابر

إن الأشياء المنفصلة التى يتم العثور عليها حالياً على الأرض عبارة عن موميאות بشرية وحيوانية، أو تماثيل صغيرة من الجرانيت، والحجارة والخشب الملون . وينبغى أولاً وصف الموميאות ، والصناديق أو الأغطية المستخدمة ، والرسوم التى تزخرفها ، ثم الأنواع المختلفة من التماثيل الصغيرة . وسيتم تخصيص جزء منفرد للحديث عن المخطوطات البردية التى يتم العثور عليها بجوار الموميאות .

١ - الموميאות البشرية (١)

حالة الموميאות ومظهرها

لقد تحدثنا فيما سبق عن الفوضى التى توجد عليها الموميאות فى المقابر، ولن نعود إلى هذا الموضوع من جديد^(٢). ولعلنا بصدد الحديث هنا عن التحنيط ذاته ، نظراً لوجود مذكرة خاصة بهذا الموضوع ستعرف القارئ بكل ما قد يرغب فى معرفته فى هذا المجال^(٣). ولكن الوقت قد حان الآن للحديث بشكل أكثر تفصيلاً عن المهارة فى ترتيب الشرائط ، ورموز الكتابة الموجودة على اللغائف، ومظهر المومياء والشكل الذى تأخذه، والرسوم التى يتم بها تزيين التوابيت،

(١) إن هناك اشتغاقات كثيرة مخفية لكلمة Momie التى تعنى «مومياء» باللغة العربية. ولا نجد هذه الكلمة مطلقاً لدى المؤلفين اليونان، لكن تم نقلها إلينا عن طريق العرب. وهى تتكون ، وفقاً لما يقول السيد روسى، من كلمتين قبطيتين : sal, mortuus, mori ، وتعنى الميت الذى تم إعداده بالملح أو الميت المحنط (روسى ، أصول اللغة المصرية ، ص ١٢٤) .

(٢) انظر المبحث الرابع .

(٣) انظر دراسة التحنيط التى كتبها السيد روبيه، فى دراسات العصور القديمة .

وأخيراً الفن الذى يظهر فى قدرة المصرى القديم على إخفاء ملامح الموت وإضفاء مظاهر الحياة على المومياء .

ونحن نعرف جيداً كمية نفائث القماش التى تدخل فى إعداد المومياء، وكذلك نعلم أنه كان يتم تغطية الوجه بالعديد من الأقنعة المصنوعة من الأقمشة متفاوتة النعومة وكانت تساعد على صنع صورة مقاربة لحقيقة الوجه؛ ولكن ما لم نلاحظه (على ما يبدو) هو أن الأيدي والأقدام كان يتم تغطيتها هى الأخرى بمثل هذه الأغلفة، أى أن الأقمشة كانت تحمل علامات بارزة ومميزة توضح أماكن أصابع اليد والتقدم، حتى الأظافر^(١). وفضلاً عن ذلك، فقد كانت تتم معالجة انكماش الجسم وجفافه، وإعطاء أجزاء الجسم المختلفة الشكل الطبيعى، بزيادة عدد اللفائف أو سمكها حسب الحاجة وبمواصلة البحث والعمل المتقن لجعل الشكل أكثر جمالاً من الطبيعى . ولقد تمكنت من إلقاء الضوء على مثال لهذا الأمر، وهو عبارة عن ذراع لمومياء أحضرته من إحدى المقابر^(٢). ولقد لفت نظرى، عند زيارتى لإحدى حجرات الدفن، مومياء صغيرة مكتملة وعزمت على إحضارها معى . وكان مدخل الحجره واحداً من تلك المداخل التى تحدثت عنها فى البداية والتى يضطر فيها المرء إلى الزحف على بطنه. وفى هذا اليوم، أطفأت المصباح الذى كنت أحمله، وأمسكت بالمومياء من ذراعها بإحدى يدي، وأخذت أزحف بصعوبة مستنداً على اليد الأخرى. ولقد كان المخرج للأسف أضيق مما كنت أتصور، وانتهت الجهود التى قمت بها لمسح المومياء للخارج بتحطيمها من عند الكتف، وبانفصال الذراع . ولأن الظروف لم تمكّن من الدخول مرة أخرى إلى الحجره، اضطررت إلى العدول عن مشروع نقل المومياء .

وبمعاينة هذه الذراع، تبين لى أنها كانت لفتاة صغيرة تبلغ من العمر حوالى ثمانى سنوات، ووجدتها جميلة للغاية لما فيها من استدارة وأناقة لافتة للنظر .

(١) انظر اللوحة رقم ٥٢، شكل ١٤، المجلد ٢ . ويبدو أن المصريين القدماء كانوا يملكون قالباً من الخشب يطبع على الأقمشة وهى لاتزال ساخنة شكل الأصابع والأظافر.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٨، شكل ٢، المجلد ٢ .

ولكن أكثر ما أدهشنى هو أننى ، عند الكشف عن أظافر اليد وجديتها مصبوغة بلون أحمر ، يشبه اللون الذى تصبغ به النساء حالياً أظافرهن باستخدام الحناء . ومن المعروف أن الحناء عبارة عن مسحوق أخضر اللون يستخرج من أوراق شجرة صغيرة ، تجفف فى الفرن ثم يتم سحقها . ومن المعروف أيضاً أن بقاء هذا المسحوق بعد عجنه ، لمدة ساعات على أى جزء من الجسم الحى ، يكفى لصبغ هذا الجزء جيداً باللون الأحمر البرتقالى . وتبقى هذه الدرجة من اللون كما هى إلى أن تتجدد أنسجة البشرة . كذلك فقد بدت لى الشرائط الخاصة باليد والأصابع أكثر حمرة من باقى الذراع ، ووجدت أن هناك احتمالاً بأن يكون المنحط قد قام بصبغ الأيدي بالحناء بعد انتهائه من عملية التحنيط . إلا أننى أعترف بأن هذا اللون يمكن إرجاعه أيضاً لمفعول مادة القار الحمراء التى استخدمها الرسامون أو لأى سبب آخر .

ولقد أتاحت لى هذه المومياء الفرصة كذلك كى أكتشف أن كل عضو من أعضاء الجسم كان يتم تغليفه على حدة ، كل يد ، أو كل قدم أو حتى كل إصبع ، بواسطة شرائط خاصة ، وذلك قبل تغليف الجسم كله . وعلى الرغم من انهيار الجميع بما يتميز به هذا العمل من فن وعناية ، إلا أن أحداً لم ينتبه إلى أن هذا العمل قد أصبح عادة نتيجة لممارسته يومياً من قبل المنحطين .

ولقد لاحظت أن القماش الذى يلامس مباشرة جلد هذه الذراع يزيد سمكه بكثير عن الأقمشة الأخرى المستخدمة ، ويعد القطاء الخارجى للمومياء أرقها جميعاً . وكان هذا القطاء يشكل بزوايا ويحيط بالذراع ابتداء من راحة اليد فيصبح كالكلم المشدود جيداً حول الذراع ، هذا فى الوقت الذى تبدو فيه الأغلفة السفلية مجرد شرائط ملفوفة بشكل دائرى . وقد يكون المجال هنا مناسباً للحديث عن أنواع الأقمشة المستخدمة فى المومياوات ، ولدراسة الصناعة المتعلقة بها لدى المصريين وكذلك المواد النباتية التى كانت تستخدم لصناعتها . ولن يكون هناك أى شك فى صحة المعلومات فى هذا الصدد ، لما يوجد بأوروبا من عدد كبير من هذه الأنواع ، خاصة منذ الآونة الأخيرة . وإلى أن يتمكن القارئ

من رؤيتها ، فسوف نشير هنا إلى بعض الملاحظات الخاصة ، ولكننا لن نذكر الأشياء المعروفة للجميع .

لا يوجد أى شك فى استخدام القطن والكتان فى صناعة الأقمشة ، ما دام هيرودوت يستخدم كلمتى الكتان والبيسوس كلاً على حدة وبشكل مميز ، وما دامت الكلمة الثانية تعنى «القطن» ، والحق أنه كان يستخدم كلمة البيسوس^(١) كلما كان يريد الحديث عن اللقائف المستخدمة فى التحنيط ، ويصعب حالياً التاكيد إذا كانت لقائف المومياء بالفعل من الكتان أو القطن ، ما دامت مصبوغة بشكل كبير بمادة القار الحمراء ، وجافة ، وسهلة الكسر . إلا أن هناك أيضاً أغلفة محفوظة بشكل جيد ، وتبدو صلبة كما لو كانت جديدة ، وعند فحصها بعناية ، سواء بالنظر أو باللمس ، نجد أنها قريبة للغاية من نسيج القطن . وتطبق هذه الملاحظة على نسيج الأقمشة الأكثر سمكاً والأقل سمكاً أيضاً .

وهو ما يفسر قول هيرودوت . والحق إننى لم أجد استثناء لهذه القاعدة إلا فى للأقمشة الموجودة بمقابر فيلة ، حيث يمكننا التعرف بسهولة على نسيج الكتان : وتزيد سهولة الأمر بزيادة سمك الأقمشة إلى الحد الذى يظهر به خط للسلك^(٢) . ولقد قام باستخدام هذه الأقمشة دون شك أفقر طبقات المجتمع ، ويؤكد ذلك أننا نجد بها مادة النطرون وليس مادة القار الحمراء^(٣) . وكانت الشرائط الخارجية مقطاة فى بعض الأحيان بحروف هيروغليفيه أو حروف عادية ، ولقد تم اكتشاف هذا الأمر فى أوروبا منذ زمن بعيد ، نظراً لما حملته الرحالة من العديد من هذه اللقائف المكتوب عليها ، من سقارة التى تعد جزءاً

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٨٦ .

(٢) انظر «وصف جزيرة فيلة للراحل ميسيل أنج لانكريه» ، وصف آثار المصور القديمة ، فصل ١ ، ص ٣٧ .

(٣) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٨٨ ، إذاً فقد كان جريفتاً مخطئاً عندما ظن أن كل الأقمشة فى مصر ، دون استثناء ، مصنوعة من الكتان . إن ما يقوله بلوتارخ عن الملابس الكتانية يتفق بالكهنة . ولقد تحدث بلىنى (التاريخ الطبيعى ، الكتاب ١٩ ، المقطع ١) بشكل إيجابى عن استخدام الملابس القطنية ، حتى بين رجال الدين وأخيراً ، نجد أبوليه يقول إن القطن كان يستخدم فى ملابس المعلمين على الأمرار فى المعبد .

مكن جبانة منف. بيد أنهم لم ينقلوا أية أقمشة من الصعيد. ولقد عثرت، حول إحدى موميאות طيبة، على شريط مكتوب عليه بإهمال رموز هيروغليفية وليس حروفاً مختصرة^(١)؛ ويسهل علينا التعرف على الحروف الهيروغليفية لما تتميز به من ترتيب منتظم، وتوالى الرموز، وانفصالها عن بعضها البعض، وتساويها في الحجم. أما الحروف المختصرة، فهي غير متساوية، وتتدخل إلى حد ما فيما بينها كما يحدث في أى لغة عادية. وسوف نستفيض في شرح هذه النقطة في الجزء المتعلق بالبرديات.

ويوجد تنوع كبير في لفائف الموميאות، فتجد مثلاً الأقمشة المضلعة التي تتميز بخطوط عريضة زرقاء اللون^(٢)، والشرائط التي تتكون من خيوط ملفوفة تنتهي بمقعدة^(٣)، تلك الشرائط التي يتحدث عنها - دون شك - هيرودوت عند وصفه ملابس المصريين^(٤)، وكذلك قطع كبيرة تغطيها الألوان والرسوم المتنوعة، إلخ.

وتتميز كل هذه الأنسجة باللون الأصفر الفاق إلى حد ما، حتى في الشرائط الخارجية التي لا يتم صبغها بمادة القار الحمراء، والتي تطلّى فقط بالصمغ المستخرج من شجر السنط أو الصمغ العربي. ولقد لاحظنا من قبل أن الشرائط الأولى في المومياء، أى تلك التي تلتصق بالجسم مباشرة هي التي يدخل في تركيبها الراتنج الصمغى ذو اللون البني القاتم.

وعالياً ما يدخل في تكوين نسيج لفائف المومياء نوعان من الخيوط، مثلما نرى في نسيج الشراع، ويكون الخيط بذلك أكثر سمكاً، لكنه يكون أجمل في الشكل. وقد نجد في بعض الأحيان أن النسيج الداخلى للقماش المستخدم يتركب من ثلاثة أو أربعة خيوط حتى إننى رأيت بنفسى نسيجاً يتكون من أربعة

(١) انظر اللوحة رقم ٤٨، شكل ٤، المجلد ٢.

(٢) انظر اللوحة رقم ٥٩، شكل ٥، المجلد ٢. إن النسيج نغمه هو الذى يؤدى إلى تكوين الخط الأزرق، ويصاحب هذا الخط العريض خطوط أخرى عديدة أصفر ولكنها من اللون نفسه.

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٩، شكل ٤، ويوجد من هذه الشرائط ما يبلغ ارتفاعه ٢ ديسيمترين.

(٤) هيرودوت، التاريخ، الكتاب الثانى، المقطع ٨١.

عشر خيطاً في العقدة ، في مقدمة اللقافة ، وهو ما يشكل نوعاً من الإطار لها .
أما بالنسبة لمرض اللقائف ، فهو يتراوح بين المتر ($\frac{2}{3}$ ذراع) والمتر ونصف المتر ،
وقد عثر السيد كوتل على قطعة يبلغ عرضها ١٥٧ سم .

وتتميز هذه اللقافة بشريط يتكون من خيوط يبلغ عرضها ١ سم وطولها ٢٠ سم ، وملفوفة بعضها حول بعض . ولا يوجد أى عقد في أطراف الخيوط ، ولكنها تأخذ شكل الجداول أو يتم إغلاقها بالخياطة . ويزين طرف اللقافة ثمانية خطوط تنقسم إلى جزئين ، ويشكلها النسيج الداخلى الذى يتكون بدورة من ثمانية أو عشرة خيوط ، بدلاً من خيط واحد . وتتساوى أطراف اللقائف التى تمكس دقة ومهارة فى العمل تفوق بكثير ما كان متوقفاً من آثار يرجع تاريخها إلى مثل هذه العصور القديمة . وهكذا فإننا نستطيع بفضل مثل هذه الأنسجة أن نعرف إلى أى درجة تفوق المصريون فى هذه الصناعة . وعلمنا أن نلاحظ هنا أن قطعة القماش التى يسميها المصريون المعاصرون "الملاية" ، تشبه كثيراً هذه اللقائف ذات الأهداب . وتستخدم "الملاية" فى عمل أغشية الفراش ، والمعاطف ، والحقائب ، ولم يقتصر استخدامها على طبقة معينة من طبقات المجتمع . وكما جرى العرف فى الماضى ، فلا يزال صانعوها هذه "الملايات" يطرزونها طرفيها بخيوط من ذات النسيج يبلغ طولها ١ ديسيمتر أو ٤ بوصه ، ويتم فصل هذه الخيوط فى مجموعات تضم كل واحدة من ثمانية إلى عشرة خيوط ملفوفة ، ثم يتم الربط بين كل مجموعتين بمقدمة .

كذلك ، فقد تم العثور فى المقابر على أحزمة ذات أهداب وخطوط زرقاء ، وأقمشة مطرزة ، وأقمشة لها كرات ، وأخرى حمراء اللون مثل نبات السلب أو القوة ومطرزات فاتحة اللون من الكتان ، وأخيراً أنسجة مخملية من القطن وأنسجة تميل إلى القطيفة . ولدى واحدة من هذه الأنسجة المخملية التى كانت تزيناها ، فى أماكن متفرقة ، ثلاثة صفوف من شعر الماعز ، وهو ما يعطيها ملمس القطيفة إلا أن ما يستحق اهتماماً أكبر هو قطعة من الصوف مضلعة مثل بعض الأنسجة القطنية والشملة التى تصنع من الصوف ووبر الماعز ، وناعمة الملمس ،

ومتساوية المقد^(١). وعلى الرغم من أنه قد تم العثور على مثل هذا النوع من القماش من المقابر، إلا أن استخدامه في التحنيط ليس حقيقة مؤكدة إلى الآن؛ وهى فى حقيقة الأمر مجرد قطعة منفصلة تم العثور عليها بين بقايا المومياءات، على الأرض . وفضلاً عن ذلك ، فإن الصوف كما يقول هيرودوت ، لم يُستخدم فى تغليف الأجسام المحنطة^(٢)؛ ولكن هذا لا يمنع أن هذا النسيج مصرى دون شك. ونرى أن هذه القطعة من القماش لها لون أصفر برتقالى رائع الجمال ، لا ينتج من المواد المستخدمة وإنما يرجع إلى درجة اللون التى يأخذها الصوف. ولقد قاومت هذه الدرجة اللونية عوامل الزمن على مر العصور بطريقة ملفتة، أو على الأقل، فإنها حتى لو تغيرت مع مرور الوقت ، فقد زادت جمالاً على جمالها. وكان يزين هذه القطعة التى تم العثور عليها ، كتار مسطح على الأطراف، عرضه أربعة صفوف ، وتظهر به الخياطة فى نقاط متباعدة ، ومع أن هذه الخياطة غير متقنة فهى لا تزال ظاهرة حتى الآن . وتتصل بهذه القطعة قطعة أخرى مماثلة، ويصل بين الكتارين شريط زخارف جميل ، أصفر اللون ، ويميل إلى الزرقعة. ونجد أن سمك الخيط يفوق بكثير سمك النسيج الداخلى ، ويؤدى هذا الفرق إلى الشكل المضلع الذى نراه . والواقع أن خيوط النسيج الداخلى رقيقة للغاية ، حتى أننا لا نستطيع بسهولة تصور الطريقة التى استطاع بها الحرفيون الخياطة بها . ويصنف عامة ، فإن معظم أنواع هذه الأنسجة تتميز بغامة خاصة جداً ترجع إلى الفرق الواضح بين الخيوط والنسيج الداخلى .

ومن الصعب علينا ألا نلاحظ قوة الألوان الأصفر والأزرق والأحمر التى تم صباغة هذه الأنسجة بها . ويستخرج اللون الأزرق من شجر النيلة ، أما اللون الأحمر ، فيؤكد الشبه بينه وبين نبات القوة ، والذى يلاحظ من النظرة الأولى، وجود هذا النبات منذ القدم فى بلاد الشرق^(٣).

ولقد لاحظت وجود مومياءات محفوظة بشكل أفضل من غيرها، خاصة لكون الجسم مغطى بأكمله بغلاف من مادة الينا ملفوفاً حوله بفن وإتقان^(٤). ويدعم

(١) قام السيد كوتل بنقلها .

(٢) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٨١ .

(٣) انظر دراسات علم النبات للسيد ديبيل ، التاريخ الطبيعى، المجلد الثانى.

(٤) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٨ ، المجلد ٢ .

هذا النوع من الأقمشة طبقة من المادة اللطيفة الخالصة التي يتم بها طلاء النسيج. ويتكون هذا النوع من أنابيب صغيرة من المينا الزرقاء ، يبلغ طولها ٦ مم (ثلاثة خطوط) ، وتتصل الواحدة بالأخرى عن طريق حلقة صغيرة من نفس المادة؛ ويكون لون الحلقة أزرق في بعض الأحيان، وأحمر في أحيان أخرى، ويتنوع بانتظام. ويبدو أن مادة الراتنج الصمغية هي التي تساعد على تثبيت هذا الغلاف حول المومياء؛ وقد تكون كل هذه الأنابيب متصلة ببعضها البعض بواسطة بعض الخيوط التي تخترقها وتمر عبر الحلقات. وبعد مرور فترة طويلة على فحص هذه الزخارف المتميزة ، والتي تظهر دون شك في مومياءات الأثرياء، اكتشفت أنها تتبع نموذجاً لبعض التماثيل الخشبية الصغيرة التي نُقل عنها فكرة الخيوط المطلية بالمينا ، سواء على جزء من الجسم ، أو على الجسم بأكمله بما في ذلك الكتفين والقدمين^(١) .

ولن نعطى هنا أى تفاصيل عن نوعية المواد الصمغية المختلفة التي تدخل في إعداد المومياءات ، لأن هذا الموضوع أثير باستفاضة في المذكرة الخاصة التي أشرنا إليها من قبل . وتكفي الإشارة إلى وجود تنوع كبير يبدأ من الخاصية المسامية للمادة المخلوطة بالتربة ، وينتهي بالمادة اللطيفة الرقيقة ، واللامعة والمتماسكة والمتجانسة . ويوجد نوع خاص من هذه المواد الصمغية في فرنسا يسيل تماماً عند تعرضه لدرجة حرارة تتراوح بين ١٥-٢٠ درجة بمقياس رينومور. ومن ثم فنحن لا نعرف كيف تمكن المصريون من استخدامها في المومياءات ، على الأقل من الخارج . ولا يقتصر وجود مادة القار الحمراء بكميات كبيرة على الجزء الداخلى للمومياء ، وإنما نجدها كذلك على سطح الجسم، غالباً لملء الفراغات المحتمل تكونها أسفل اللفائف. وهكذا فإن الكميات المستخدمة من مادة البلسم اللطيفة، عبر العصور ، ضخمة .

وإن أكثر ما نتمتع به، عند إزالة كل اللفائف المحيطة بالمومياء ، هو الاحتفاظ بملامح الوجه واضحة. وفي المومياءات التي تم إعدادها جيداً، يمكن

(١) انظر اللوحة رقم ٧٦ ، شكل ٤ ، ٦ ، المجلد ٢ . ولقد شاعت مثلها في حجرة السيد دوتريسان وفي مجموعات أخرى..

التعرف على ملامح الوجه ، ونجد الجلد وقد أصابه تحلل بسيط ، وتبدو كل أجزاء الجسم اللحمية ، من أجفان وشفاة وأذن وأنف ووجنات هي مظهر قريب من الحالة الطبيعية للجسم . وتبقى الأسنان في مكانها ، ويظل الشعر مثبتاً بفروة الرأس^(١). إلا أن الجلد يتميز بلون أسمر يميل إلى السواد . إذن، فقد أصبح أخيراً من الممكن الحصول على معلومات مؤكدة عن هيئة المصريين القدماء وأجناسهم، وهو الموضوع الذي فتح مجالاً واسعاً للجدال بين العلماء والرحالة . ولقد رأى البعض أن المصريين ينتمون إلى الزنوج ، واستدوا في هذا الرأي إلى تماثيل أبى الهول الضخم الموجود أمام أهرامات الجيزة ، بينما وجد البعض الآخر أن هناك صلة تربط بين المصريين والصينيين ، بسبب العيون المسحوبة التي تظهر في التماثيل المصرية الصغيرة^(٢). هذا وقد رأى البعض الآخر أن ملامح أقباط مصر هي نفسها ملامح المصريين القدماء ، إلا أنه لم يتم إثبات أى من هذه الآراء بأية أدلة . وسنتمكن من إيجاد حل لهذه المسألة بفحص الصور التي رسمها المصريون بأنفسهم ، وخاصة بمعاينة الموميאות المحفوظة بشكل جيد . وسيبدو لنا جلياً أن هذه الموميאות ورؤوس التماثيل والنقوش والرسوم لا تشبه الأقباط ولا الزنوج ولا الصينيين . وإذا كان من الممكن إعطاء رأى إلى أن يفصل العلماء في هذا الأمر، فقد نقول إن العرب، وسكان مصر العليا خاصة، ابتداءً من الشلال الأخير وحتى طيبة، يمسكون تشابهاً كبيراً مع موميאות طيبة وتماثيلها، فيما يتعلق بملامح الوجه وبنية الأنف والجبهة، بل وفي كل ملامحهم . ولقد لاحظت ذلك في الأماكن نفسها مع العديد من أعضاء البعثة، وكلما كنا نبحث عما يؤكد لنا وجهة نظرنا، تؤكدنا التجربة . وغالباً ما كانت الفرصة سانحة أمامنا، سواء عندما كان العرب القدماء من سكان القرنين يجلبون لنا الأجسام المحنطة، ويكشفون بأنفسهم، أمامنا، عن رؤوسها، سواء عندما كان الذين يعيشون وسط أطلال الكرنك ، وإسنا، وإدفو ، يقودوننا إلى

(١) انظر اللوحين رقم ٥٠ ، ٤٩ ، المجلد ٢ .

(٢) ويتكلمان (تاريخ الفن عند القدماء) ولقد لاحظ بلومنتاخ من قبل أن ملامح الصينيين تضاف كثيراً عن ملامح الموميאות المصرية .

داخل المقابر. ويدعم هذا الرأي رؤوس المومياءات التي جلبها السيد دليل من فرنسا، والتي نجد صورها في الكتاب^(١). خاصة رأس مومياء الرجل. والواقع أن كل من تعامل بعض الشيء مع سكان صعيد مصر يجد الملامح الرئيسية المميزة لهم في هذا الرأس^(٢). فنلاحظ أولاً جبهة عريضة ، محدبة بعض الشيء ، ومسحوبة إلى الوراء، وشعراً أملس ليس خشناً ولا مجمداً ، وأنفاً محقوقاً قليلاً ومسحوباً كالجبهة وديقاً ومستديراً عند الطرف، وأصداغاً عريضة ووجنات بارزة، وعيوناً واسعة مرسومة بإتقان بجفون عريضة وحواجب أفقية ، ثم نجد فماً أكثر ميلاً إلى الاتساع منه إلى الضيق ، ولكنه منسق الشكل ، ونجد أخيراً أسناناً مستقيمة ومتساوية وسليمة. هذا هو وصف ملامح الرأس المشتركة بين سكان جنوب مصر ومومياءات طيبة. وسنجد هذا الشبه على وجه الخصوص مع شيوخ القرى أى أفراد الأسر الرئيسية والمريقة في مصر^(٣). وسيستطيع القارئ مقارنة رؤوس المومياءات باللوحات التي تضمها لوحات «الدولة الحديثة» ، والتي يظهر فيها العديد من صور الأشخاص. وسيكتشف القارئ فيها أكثر من نقطة تشابه وسيؤكد أننا نجد في مصر أيضاً أحفاد أهالي مصر القديمة^(٤). وإذا كان هذا الشبه يتضح بصورة أكبر في أقاصى الصعيد، فإن ذلك يرجع دون شك إلى أن أهالي فارس ومقدونيا وروما، قد سكنوا بنسبة أقل في جنوب مصر مقارنة بشمالها، مما أدى إلى تغير الدماء المصرية فيها بشكل أقل .

وتتراوح زاوية وجه المومياء بين ٧٦° - ٧٨° ، أى هي نفسها زاوية وجه سكان أوروبا تقريباً ، باستثناء أهالي الجنوب. ولا طائل من الإشارة إلى أننا نتحدث عن نتيجة تقريبية . إلا أن التنوع الذى قد نحصل عليه من خلال عدد كبير من

(١) انظر اللوحتين رقم ٤٩ ، ٥٠ ، المجلد ٢ ، وكذلك شرح هذه اللوحات الذى كتبه السيد دليل. وانظر أيضاً اللوحة رقم ٥١ شكل ١ ، ٢ المجلد ٢ والشرح الذى كتبه سافيني .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٩ ، شكل ١ ، المجلد ٢ .

(٣) حاولت في إحدى المرات أن أرسم قصة شعر تركية على رأس منقول عن مومياء، وعندما سألت واحداً ممن يعرفون جيداً كبار الشخصيات في القاهرة، عن الشيخ الذى يشبهه هذا الرأس ، ذكر لى، دون تردد ، أحد شيوخ الديوان الذى تشبه ملامحه كثيراً هذا الشكل.

(٤) ننظر مجموعة «الأزياء والوجوه، الدولة الحديثة»، ولوحة رقم ١ ، الأشكال ٣ ، ٦ ، ١٧ ، إلخ.

القياسات ، إذا كنا قد تمكنا من قياسها ، قد يؤدي دون شك إلى نتائج قريبة من هذه النتيجة ، ويمكننا تحديد هذه النتائج بـ ٧٥° ، من ناحية ، و ٧٨° من ناحية أخرى ، دون أن نخشى أى خطأ ملحوظ ، ذلك أن القياس هو نفسه فى الرؤوس المنقوشة والتماثيل النصفية القديمة . ولن نعطى إلا مثلاً واحداً لذلك نظراً لأهمية الأثر الذى سنشير إليه ، وهو عبارة عن رأس ضخم مصنوع من الجرانيت الوردى ، تم العثور عليه على الأرض فى المعبد الجنائزى لرمسيس الثانى^(١) وإذا لاحظنا أيضاً شكل الأذن المفرطة فى الطول ذلك القصور المنتشر فى كل التماثيل المصرية ، سنجد أن لهذا الرأس الملامح والزوايا نفسيهما اللتين لمومياء الرجل السابق ذكرها^(٢) . وأخيراً إذا ما عقدنا مقارنة بين هذا القياس وزاوية وجه المصريين الحاليين ، فإننا سنلاحظ أيضاً الشبه نفسه .

أما حجم الجمجمة ، فهو كبير للغاية فى رؤوس المومياءات ، خاصة بالنسبة لمساحة الوجه . كذلك فإننا نجد النسبة نفسها بين الوجه وحجم الجمجمة فى التماثيل النصفية المصرية .

إلا أن ما يثير الانتباه حقاً من بين كل الملامح المميزة للوجه المصرى ، هو ميل الأنف والجبهة للوراء فى نفس الاتجاه . وفى الوجوه اليونانية ، يأخذ الأنف والجبهة نفس هذا الاتجاه . إلا أنهما يتعامدان على بعضهما البعض ، هذا فى الوقت الذى نجد فيه هذين الملمحين يكونان معاً زاوية تزيد عن ١٨٠° ، فى وجوه أهالى شمال أوروبا^(٣) . ويجب ألا نتوقع هنا تفاصيل أكثر حول هذا الموضوع فهذا قد يتطلب عملاً متعمقاً دعويماً يفوق قدراتنا ، وكفى لنا أننا أوضحنا لدارسى علم

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢ ، شكل المجلد ٢ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٩ ، المجلد ٢ ، واللوحة رقم ٦٧ ، المجلد ٣ ، شكل ٤ ، ٢ ، إلخ ، وغيرها من اللوحات المفصلة ، انظر أيضاً «وصف إدفو» الفصل الخامس ، آخر المبحث الرابع .

(٣) قام العديد من أعضاء البعثة بنقل تماثيل نصفية بالحجم الطبيعى ، مصنوعة من الجرانيت ومواد أخرى قيمة ، يمكن أن تسهم فى تأكيد هذا الشبه أكثر من التماثيل الأخرى الصغيرة المصنوعة من الطين . ويملك السيد كوتل قطاعاً من الجرانيت يتميز خاصة بشكل ملامح الوجه السفلية . وسأشير أيضاً إلى تمثال نصفى صغير من الصلصال الأحمر ، موجود بحجرة السيد دوترسان ، ونلاحظ فيه بسهولة ملامح الوجه التى تحدثت عنها ، خاصة الجمجمة الضخمة ، وميل الأنف والجبهة ، وأخيراً شكل العين والنف .

وظائف الأعضاء أن هذا المجال يدخل في نطاق أبحاثهم ويستحق المزيد منها .
ولتكف نحن بالإشارة إلى مدى الفرق بين شكل المصريين وشكل الزنوج الذين لا تتجاوز
زاوية وجوههم ٧٠° (١) إلا أننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نستخلص مما
سبق نتيجة مثيرة من الناحية الفنية، وهي أن المصريين اهتموا بنقل ملامحهم
الطبيعية، مثلما فعل اليونانيون، لكن براعة اليونانيين فاقت معلمهم، حيث
استطاعوا إضفاء ملامح الجمال على تماثيلهم حتى اقتربت من الكمال، بينما لم
يفعل المصريون شيئاً كبيراً لتصحيح بعض الملامح القبيحة في الطبيعة .

ويسبب ما ينتج من آثار عن الموت عامل الزمن تصعب المقارنة بين المومياءات
والتماثيل، فيما يتعلق ببعض الأجزاء اللينة في الجسم، مثل الوجنتين . إلا أن
بروز وجنات المومياءات يتفق تماماً والوجنات المثلثة المستديرة ، والجلد
المشدد، ونضرة الشباب التي تظهر دائماً في وجوه النقوش والتماثيل النصفية .

وإذا كنا نتمتع من العثور على العديد من الأجزاء التالفة أو المحطمة في
المومياءات ، فعلينا أن نتمتع بشكل أكبر عندما نجد كثيراً من أجزائها محتفظاً
برونقه وحالته الطبيعية ، مثل غضاريف الأنف، والأذنين، والأسنان، والشعر الذي
لا يزال في مكانه . ولكن حالة الأنف تشير الاهتمام حقاً ، خاصة وأن المصريين
كانوا، كما نعلم، يقومون، أثناء عملية التحنيط، بإخراج المخ من فتحتي الأنف .
حتى أننا لاحظنا أحياناً أن وتره الأنف لم تتأثر على الرغم من هذه العملية ،
ولقد لاحظ هذا الأمر السيد لانكريه .

ونجد شعر المومياء أحياناً مضمراً أو مرتباً بصورة جيدة في شكل خصلات
مجمعة أو على هيئة حلقات حلزونية^(٢)، كذلك فإننا نجد رؤوساً محلوقة تماماً .

(١) إن رأى بلومنياخ يختلف قليلاً مع الرأي الذي خاطرت بالإفصاح عنه وذلك لأنه يرى شكل رأس
المومياء مختلفاً عن شكل رأس الزنوج ، يشبهها بملامح سكان الحيشة قديماً وحديثاً ويضيف قائلاً
إن هذا الشكل يطابق ملامح الوجوه المرسومة على الآثار المصرية، وهي ملامح في بعضها حيشية
بعضها الآخر هندي . ويقول هذا الأستاذ العالم إن رؤوس المومياءات لها الشكل نفسه الذي تتميز
به التماثيل المصرية . فماذا عساه يقول إذا كان قد شاهد الآثار نفسها ، وليس مجرد أجزاء بسيطة
في معارض أوروبا ؟

(٢) انظر اللوحة رقم ٥٠ ، المجلد ٢ .

ولا أعرف كيف يمكننا الربط بين ما جاء فقرة هيرودوت^(١) . من ناحية ، ووجود شعر فى المومياءات من ناحية أخرى ، إلا إذا قلنا إنه كان يوجد بعض الأفراد الذين لا يخضعون للقاعدة العامة . وعلينا أن نتفق على أن حلق الرأس لم يمثل عادة موحدة عند كل المصريين ، ويدل على ذلك أيضاً جدائل الشعر التى نراها فى التماثيل النصفية والتقوش البارزة على الجدران .

وعادة ما تكون الذقن ملساء دون لحية^(٢) ، وعامة فإننا نجد الجسم كله خالياً من الشعر: أما اللحية فقد تم حلقها ، ولكن يبدو أن باقى شعر الجسم كان يتم إزالته بنوع من الدهانات أو بسائل مزيل للشعر ، مثلما يحدث حالياً . وتطبق عملية إزالة الشعر على الجنسين . كذلك فإننا نرى ، بفحصنا الأعضاء التناسلية فى المومياءات ، أن عملية الختان كانت تطبق على الجميع ، ولقد اكتشفنا آثار ختان الإناث^(٣) وهى عادة يرجعها س. أمبرواز للمصريين^(٤) فى كتابه عن النبی إبراهيم . (الكتاب الثانى، المقطع (١١).

ويلاحظ أن عنق المومياء وذراعيها وفخذيها وساقها يظهر عليها الانكماش بشكل كبير . وإذا عقدنا مقارنة بينها وبين الرأس والكفين والقدمين ، يمكننا أن نقول إن أعضاء المومياء التى تم كشف اللفائف عنها تبدو فى مظهر مربع لما أصابها من انكماش وعندما قمنا بإزالة كل اللفائف ، وجدنا أن الجسم تقريباً أسود اللون^(٥) . وأنه مشوه الشكل ، ولا يزيد فى حجمه عن مجرد هيكل عظمى . كذلك فقد كان المحنط يستخدم كل مهاراته الفنية فى إخفاء جفاف هذه

(١) هيرودوت ، التاريخ ، المجلد الثانى ، المقطع ٣٦ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٩ ، المجلد ٢ ، ويمكننا أن نشاهد فى كتاب بلومانيخ نموذجاً لرأس مومياء تم حلق لحيتها بشكل سيء .

(٣) ويعد السيد لابات وهو أحد زملائنا ، صاحب هذه الملاحظة الأخيرة .

(٤) وعندئذ فإن المصريين فى حوالى العام الرابع عشر كانوا يعيطون بالبحر ، وأما النساء فى نفس العام كانوا يبقون عند الحدود حيث كان يعرف هذا العام بعام الرجال والجد . ولم يكن للمرأة أى دور فى هذا الوقت .

(٥) ويبدو أن الأجسام قد تم وضعها كاملة فى مادة القار الحمراء ، عدة مرات ، إلا أن الجلد ، رغم أسمراره الشديد ، احتفظ بكل جزئياته ولم يصبه أى تشوه .

الأجزاء، وكان يزيد عدد الشرائط المستخدمة لكي يصل إلى الحجم الطبيعي للجسم^(١) وعلى العكس، نجد أن الرأس لم يكن يغطيه سوى أغطية من نسيج الكتان التي لم تُخَفِّ ملامح الوجه بقدر ما كانت تحددها بشكل دقيق . وإذا كنا نشيد بالمصريين لتمكنهم من الحفاظ على ملامح الوجه، فقد نعيب عليهم إهمالهم باقى الجسد .

ولكن إذا كان المصريون يهدفون إلى الوصول لشكل مماثل للطبيعة ، ألم يتمكنوا إذاً من بلوغ هدفهم الرئيسى ؟

وما قلناه عن حالة الموميאות الآن ليس له أى علاقة بما رأيناه عند فحص الموميאות الموجودة فى الغرف المخصصة للأثار . وعلينا أن نتفق على أن هذه الطائفة الثانية من الموميאות بها ما يعينها ويزيدها قبحاً، فهي توجد، بصفة عامة، فى فوضى كبيرة لا تتيح لنا تمييز أى شئ منها . ويرجع هذا الفرق إلى أن الموميאות التى أصفها تم استخراجها من طيبة التى لم ينقل منها الرحالة أى شئ . أما الموميאות التى كانت فى أوروبا قبل الحملة الفرنسية، فهي كلها قادمة من منف .

ولقد كانت موميאות منف أسوأ إحصاداً بكثير ، وكانت تمكس عناية أقل من تلك التى حظيت بها موميאות الصعيد وفضلاً عن ذلك ، فعلينا أن نمزج أن العرب واليهود كانوا يصنعون موميאות مزيفة ، ويبيعونها للرحالة ، ليس فقط بالقاهرة وإنما فى سفارة نفسها . ولقد كانوا يجمعون لتصنيعها بقايا جثث أفراد مختلفين فى السن، والنوع، والظروف، ويرتبونها بإهمال ، ويلفونها بشرائط يجدونها على الأرض ، وكانوا بعد ذلك يثبتون على الرأس ، أو ما يضعونه مكانه ، قناعاً يجلبونه من المقابر ولا توجد أى علاقة بينه وبين الشكل الذى قاموا بتصنيعه ولا يمكن لأى عين خبيرة أن تتخدر بهذه الموميאות المزيفة، إلا أنها يمكن أن تتخدر للوهلة الأولى نظراً لوجود مادة القار الحقيقية ، ولفائف الكتان الخاصة بالمومياء ، والرسوم المصرية . ولقد حدث بالفعل عدة مرات أن قام

(١) انظر فيما سبق .

بعض السذج بشراء هذه الموميאות المقلدة بسعر كبير، ثم جمعوا الأشخاص الفضوليين ، وعلماء الطبيعة، وعلماء الآثار ليشهدوا عملية كشف اللفائف عن مومياء مصرية. فماذا كانوا يجدون عند إزالة الشرائط الخارجية أو قصها ؟ قطعاً من العظام، ومادة القار ، وأنسجة كتان ، وجلوداً جافة ، كلها مخلوطة بعضها وبعض دون نظام .

وبما أنني قد تحدثت عن الموميאות المزيفة التي صنعها اليهود والعرب ، فسوف أتحدث عن تلك التي صنعها المصريون أنفسهم . ولقد لوحظت هذه الحقيقة المثيرة في مقابر طيبة ، وهي لا تدع مجالاً للشك . ولقد تم العثور على موميאות مطابقة تماماً للصحيحة من الخارج ، أي تغطيتها الشرائط الملفوفة بنظام حول الرأس والجسم ، ولكننا لا نجد عند فتحها سوى هيكل مصنوع من جريد النخيل يصلح دعامة للنسيج الكتاني. ولقد جلبت معي الكثير من هذا الجريد الذي فقد الآن كثيراً من صلابتها. ولكن هذه الصلابة لم تعد ضرورية للبقاء على قوة المومياء ، ما دامت كمية القار ومفعوله الصمغى ومرور السنوات الطوال قد جعل من هذه المكونات كلاً لا يتجزأ . ويطلق المصريون كلمة «الجريد» على سيقان النخيل التي تدخل في إعداد هذه الموميאות المصطنعة ، ويقصد به فروع النخيل البخالية من الأوراق ، والتي تستخدم لأغراض مختلفة أكثرها انتشاراً صناعة الأقفاص^(١) ولقد لاحظت هذا الأمر المثير مرتين ، ولم أجد له سوى تفسير واحد مقبول: وهو أن المصالح الفردية، في مصر كما هي أوروبا ، هي التي دفعت بالأشخاص إلى اتباع مثل هذه الطريقة كذلك فقد قام المصريون بصناعة موميאות حيوانية مزيفة وسنمطى مثلاً لها هربياً، ولكن علينا أن ننهي أولاً مما يبقى لنا للحديث عنه فيما يتعلق بحالة الموميאות البشرية .

لقد كان يتم وضع ذراعى المرأة ، بصفة عامة ، ملاصقتين لجنبهها ، فى الوقت الذى كان يتم فيه تشبيك ذراعى الرجل ووضعهما على صدره . ولقد كان من العادات كثيرة الانتشار ، منح طبقة ذهبية لأظافر القدم فى المومياء

(١) نوع من الأسرة أو المصاطب له فتحات .

والأساور والشفاه والقناع الخارجى المصنوع من نسيج الكتان ، والأعضاء التناسلية لدى الرجل والمرأة . وتؤكد هذه الحقائق أن فن استخدام مطرقة الذهب وفن الطلاء بالذهب كانا معروفين لدى المصريين .

ولقد لاحظت فى العديد من المومياوات ، وبصفة رئيسية فى إحدى المومياوات التى تم نقلها خارج المقابر إلى معبد مدينة هابو، بالقرب من البحيرة، نوعاً من التراب الأسمر الذى يذوب فى النار ويشتمل مثل بارود المدفع . ولقد رأيت أن هذا التراب ناتج عن تحلل اللحم وخلطه بالبارود ومادة القار بطريقة خاصة، وذلك لأنه دائماً يوجد بين الجلد والعظام .

هذه هى الحقائق الرئيسية التى لاحظناها بفحص المومياوات البشرية^(١). ولقد قمت بنفسى بفتح عدد كبير منها، خلال الفترة التى تراوحت بين ثلاثة وأربعة أيام والتى خصصتها فحسب لزيارة المقابر. ولقد انشغل العديد من رفقاءى فى الرحلة مثل السادة: شابرول، ودليل، وفيلوتو، وروبييه بالأبحاث نفسها، وأحضرنا من بعض المقابر مومياوات كاملة أو محطمة، ومن بعضها الآخر قطعاً قديمة أو أجزاء من لفائف. ولقد كان بعضهم يجمع رسوماً والبعض الآخر، الأسعد حظاً ، كان يعثر على مخطوطات سليمة. وقد لا يكون من السهل وصف الحماسة والنشاط اللذين تم بهما تطعيم هذه الدهاليز الرائعة، ليس فحسب أثناء النهار ، وإنما أيضاً أثناء الليل . وفى الحقيقة، فإن ما من شئ كان ينبئ بغروب الشمس، ما دامت الإضاءة الوحيدة التى كانت تثير لنا المكان هى إضاءة المسابيح والشموع. وأخيراً، فقد كانت هذه المقابر تثير الفضول لدرجة عالية حتى إننا كنا كثيراً ما ندخلها لاستكشافها ، فى الوقت الذى كان من الممكن أن نستقله فى الرسم أو فى وصف اللوحات المثيرة لممنونيوم .

(١) وأدعو القارئ هنا للاطلاع على دراسة السيد روبييه (دراسات المصور القديمة) عن المومياوات. وسنجد فيها كذلك حقائق عامة مثيرة للغاية مثل ندرة مومياوات الأطفال.

٢ - المومياوات الحيوانية

تضم المقابر مومياوات لطيور ولذوات الأربع وأخرى للزواحف . وتضم مومياوات الطيور: طيور أبى منجل والصقور ومختلف أنواع الطيور الجارحة . أما مومياوات ذوات الأربع، فتضم الكلاب والأبقار وأبناء آوى والكباش والقطط... الخ . أما مومياوات الزواحف فتضم التماسيح والثعابين . إن تحنيط الحيوانات المقدسة كان على نفس كفاءة تحنيط الإنسان من حيث الاختيار والإعداد واستخدام المواد اللطيفة ولا يقل كفاءة من حيث ترتيب لفائف التحنيط فى المومياوات البشرية. وتعطى المعأينة الدقيقة للوحات فكرة أكثر تحديداً من الحديث النظرى عن ترتيب الشرائط والمهارة فى ربطها فى الاتجاهات المختلفة حول جسد الحيوانات المنحلة^(١). وفى بعض الأحيان يتم استخدام نسيج بسيط بدلاً من الشرائط ويتم تقطيعه على شكل حلقات تجمع فوق بعضها لتغطية الحيوان بطريقة تعطيه الشكل المخروطى . وتعدد أنواع النسيج الموجودة فى عريش الخيوط ، مع تنوع عرض الشرائط الألوان وطرق تضيير الخيوط. وكان يروق للمصريين القدماء زخرفة وتزيين جثث الحيوانات التى قدسوها فى حياتهم . وكان المصريون القدماء جميعاً دون استثناء يطعمون الطيور المقدسة ويمنحونها الحقوق والعناية نفسيهما لأفراد الأسرة حتى فى الموت إلى حد أنها كانت تنقسم معهم مقابرهم . وكانت الحيوانات المقدسة تمثل للمصريين رموز القوة الإلهية التى تتحكم فى فصول السنة وحركة الكواكب بل ويعتبرونها رفيقة لهم ومدافعة عنهم وكانت لها مكانة الكهان وما يمثلونه من رموز حية لخيرات السماء . إن هذه الفكرة الدينية أو هى قول آخر هذا المعتقد الخاطى كان على الأقل له تأثير قوى للبحث على المحافظة على دماء الأخلاق . ومن ناحية أخرى فإن التصميم على تقديس الحيوانات قد تجاوز الحد عند الرومان حيث كان الشعب يحكم بالإعدام على أى غريب يتهم بقتل قطه أو طائر . ومن الذى لا

(١) انظر للوحات ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، المجلد الثانى .

يشارك الكتاب الرومان والقساوسة فى الكتيمة سخطهم على هذه العقيدة البثية ٩ ويجب ألا ننسى أنه منذ الأسرة المالكة الفارسية، فإن العقيدة الحقيقية للمصريين حرقت وشوهت بالكامل خاصة فى عهد آخر ملوك الفرش^(١). ومنذ هذه الحقبة الزمنية، فسدت القوانين والأخلاق والدين . ويجب الرجوع إلى الأزمنة القديمة لفهم واستيعاب هذا العمل المتفرد فى تحنيط الحيوانات، بل فرض دافع منطقى ومعقول يجعل التحنيط عملاً تهتم به دولة بأكملها .

وينطبق ما قلناه عن طريقة حفظ الموميאות البشرية فى «طيبة» على موميאות الحيوانات التى يسهل التعرف على عائلاتها وفصائلها . وتبدو الطيور المحنطة غالباً، وكأنها تمرضت لحرارة عالية واحترق ريشها، ولكن بشكل عام فإن طيور أبى منجل والصقور بشكل خاص يتم تحنيطها بعناية كبيرة لدرجة احتفاظ ريشها المحنط بجزء من لونه. وهذا ما لم نره أبداً فى موميאות طيور أبى منجل الموجودة بآبار سقارة التى تتميز بضعفها وعظامها المحطمة والتصاق الريش مع اللحم . ونستطيع أن نجد من بين مائة مومياء لطير أبى منجل المستخرجة من هذه الآبار واحدة فقط صلبة ومتماسكة. ولم يكن فى أوروبا فكرة صحيحة عن عملية التحنيط عند المصريين قبل الحملة الفرنسية التى سمحت بزيارة مقابر طيبة^(٢) .

يتم إعداد موميאות الحيوانات مثل الموميאות الأخرى مرة باستخدام القار وأخرى باستخدام النطرون . ويعد استخدام النطرون فى عملية التحنيط أقل كفاءة من استخدام القار ، ولا تكون الحيوانات التى تم استخدام النطرون فى تحنيطها بحالة حفظ جيدة حيث يكون لحمها رخواً إلى حد ما بدلاً من كونه صلباً وجافاً مما يجعل المومياء عرضة للتحلل . ويظهر لنا أن استخدام النطرون

(١) كان يحكم بالإعدام فى عهد هيرودوت على من يقتل ولو بدون قصد طائر أبى منجل أو الصقر (التاريخ ، الكتاب الثانى ، ص ٦٥).

(٢) وقد تم فتح مئات من موميאות الطيور فى آبار سقارة والموجودة داخل الأوانى بحجرات الدفن فلم نجد منها فى حالة جيدة سواء داخل الأوانى أو خارجها غير ١٥ مومياء فقط.

أو القار اقتصر على تجفيف الحيوان جيداً قبل إحاطته بعدد كبير من اللفائف . وتأخذ موميאות الطيور شكل مخروط قاعدته محدبة إلى حد ما ورأسه متداخل في الشكل العام . وتأخذ موميאות ذوات الأربع شكل اسطوانات مستديرة حول زواياها الأربع^(١). وللحصول على هذا الشكل، يتم خفض الأرجل الأمامية على الجسم ورفع الأرجل الخلفية ثم تغليف الحيوان أى إحاطته بالكامل بالشرائط، أما الرأس فيحاط بشرائط خاصة تظل بارزة ومنفصلة عن الجسم . ويلاحظ أن موميאות الكلاب تمد بطريقة مختلفة وأحياناً بعناية أقل، وعندما رجعتا إلى واحدة من هذه الموميאות وجدناها مغلقة بنسيج سميك تم تثبيته حول المومياء بأنواع من الحبال المصنوعة من النخيل^(٢).

أما في حالة الحيوانات الضخمة، فيتم تجميع بعض أجزائها وإعداد رأس مصطنع لهذه الأجزاء ثم تغليفها بالكامل بلفائف وشرائط كما هي حالة تحنيط جسم بأكمله. فنرى أن بعض الموميאות عبارة عن عظام كباش أبقار وتماسيح^(٣). وتم إعداد هذه الموميאות بالمهارة نفسها التي تم بها إعداد الموميאות الكاملة. ومع ذلك، فإننا نجد موميאות كاملة لحيوان ابن آوى في اسيوط، وهي ليكوبوليس القديمة. وقام المصريون بنقش بعض أجزاء من اللوحات. بالذهب عند تصويرهم طلاء موميאות الحيوانات بالذهب مثل الموميאות الأخرى^(٤). وعندما تقوم بفحص هذا الطلاء الذهبي نجده موجوداً على العظام أيضاً؛ وهذا لأن اللحم والجلد يكونان عرضه للهواء، وبالتالي عرضة للتحلل والفساد لكن يظل الذهب محيطاً بالعظام لأنه لا يتحلل بالهواء وتبين لنا هذه الأجزاء التي ذكرناها استخدام المصريين لأقمشة سميكة جداً لإعداد هذا النوع من الموميאות . أما بقية أجزاء الجسم مثل جلد الحيوان ووبره، فقد تم

(١) انظر موميאות الكلاب والقطط في اللوحة (٥١) الأشكال ٦ ، ٥ ، ٤ واللوحة (٥٥) شكل (أ) ، المجلد الثاني .

(٢) انظر اللوحة (٥٥) شكل (أ) ، المجلد الثاني .

(٣) انظر اللوحة (٥١) شكل (٥) واللوحة (٥٥) شكل (أ) ، (٢) المجلد الثاني .

(٤) انظر اللوحة (٥٢) من شكل (٧) إلى شكل (١٢) المجلد الثاني .

حفظها بشكل جيد حتى فى بقايا الأجسام التى تعرضت لفترة طويلة للهواء الطلق . ولكن الفائدة الأساسية التى تقدمها لنا بقايا هذه العظام أنها توفر لعلماء الطبيعة الوسائل التى تمكنهم من مقارنة حيوان ابن أوى القديم عند المصريين بالحيوان نفسه الذى يعيش فى مصر اليوم سواء من حيث حجمه الطبيعى أو من حيث تناسب أجزائه بعضها وبعض . ولقد ضمت مقابر أسيوط عدداً كبيراً من هذه النوعية من المومياوات مما يجعلنا نفترض أن الحيوان المقدس فى هذه المدينة لم يكن الذئب وإنما كان حيوان ابن أوى .

ويتم حفظ المومياوات ذات الأحجام الصغيرة فى وعاء أو إناء خاص وكانت هذه الأوانى فى سقارة مصنوعة من الفخار على شكل المومياء نفسه ، بمعنى أنها كانت تأخذ شكل مخروط طويل ، ويتم إغلاقها بغطاء محكم من الجبس السميك . ونجد هذه الأوانى موضوعة بشكل أفقى فى قباعات سراديب الدفن كأنها مجموعة من الزجاجات تم وضعها فى أحد الكهوف . وقد تم تصنيع هذه الأوانى فى طيبة من مواد مختلفة فمنها ما تم تصنيعه من أحجار البلدة نفسها أو الخزف الأزرق أو من الحجر الصلب والمصقول . وتأخذ أوانى طيبة الشكل المخروطى ولكنها أقل استطالة من مثيلاتها فى سقارة فتجدها فى طيبة قائمة على الأرض . أما فى سقارة^(١)، فكانت ملقاة على جانبها .

وإذا قمنا بدراسة عدد كبير من المومياوات نجد ملاحظات عديدة غريبة جداً مثل الملاحظتين التاليتين اللتين يرجع الفضل فى اكتشافهما إلى السيد سافيني الذى وجد مومياء لطائر من نوع لا نعرفه اليوم ولكن يشبه طائر أبى منجل فى عدة صفات وإن اختلف عنه فى شكل منقاره . ولقد احتوت مومياء أخرى على مجموعة من البيض الذى وجد بداخله طيور صغيرة مكتملة التكوين ومغطاة بالزغب وتتسمى هذه الصغار لنفس نوعية الطائر الذى تم الحديث عنه مسبقاً^(٢) .

(١) انظر المجلد الخامس للوحات العصور القديمة، لوحة رقم ٧٦ بمجموعة الآثار القديمة .

(٢) انظر اللوحة (٥٣) من شكل (١) إلى (٦) المجلد ٢ وشرح السيد «سافيني» للوحة .

وبلا شك فإن هذه الملاحظات المتنوعة عن موميאות الحيوانات كانت الأساس الذى استند إليه علماء الطبيعة فى كتابة مذكراتهم وأبحاثهم التى عرضوها بعد ذلك للنشر فى مؤلفاتهم .

ونذكر فى هذا الصدد بدون الإشارة إلى أية تفاصيل أن السيد سافينى قدلقى الضوء فى كتابه (تاريخ طائر أبى منجل) على موميאות هذا الطائر سواء الأبيض منها أو الأسود الموجودة فى المقابر وكل ما كتب عن هذا الطائر الشهير الذى له مكانة خاصة عند المصريين وما يستحقه من اهتمامهم الدينى، ويعتبر هذا الكتاب مرجعاً مهماً للقارئ عن هذا الموضوع^(١). ويعد الحديث عن الموميאות الأقل شهرة فى أوروبا على قدر نفسه من الأهمية وهى موميאות الصقور التى تمثل جزءاً من مجموعة السيد (جيوفروا سان هيلار)^(٢). ولقد قام المصريون أيضاً بتحنيط طيور جارحة أخرى مثل طائر البويو وطائر الباز^(٣). ونعلم أن الصقر كان يرمز للشمس عند المصريين وكانت له المكانة الأولى بين آلهتهم. ويبدو الصقر بقدرته الفائقة على الطيران المرتفع بدون تعب وكأنه يقترب من الشمس أكثر من أى طائر آخر، وهو يعد فى الواقع الطائر الوحيد الذى يحلق فى أكثر المناطق ارتفاعاً فى الجو وقد اختير لهذا السبب بلا شك ليكون رمزاً للنار الإلهية، وهذا يوضح سبب العناية الفائقة التى أولوها لتحنيط هذا الطائر.

ويختلف تحنيط الصقور عن طيور أبى منجل فلتحنيط طائر أبى منجل يتم ثنى الرأس فوق الصدر وشد الأرجل إلى الأكتاف وثنى الأجنحة لتحيط بالجسم^(٤). أما فى عملية تحنيط الصقر، فبدلاً من ثنى الرأس مثل بقية الطيور؛ يتم تركه مستقيماً ، ويتم التعامل مع الأكتاف وبقية الجسم مثلاً هو الحال فى

(١) انظر «التاريخ الطبيعى والدينى للطائر أبى منجل» السيد سافينى - باريس - ١٨٠٥.

(٢) انظر اللوحين رقم ٥٤ ، ٥٥ ، المجلد ٢ وشرح السيد جيوفروا سان - هيلار .

(٣) انظر اللوحات رقم ٥٤ شكل ٥ ، ٦ المجلد ٢ وشرحها، وقد اكتشف السيد جيوفروا هذه الأنواع من بين الموميאות، التى جلبها من مدينة طيبة.

(٤) انظر اللوحة رقم ٥٤ شكل (٣) ، المجلد ٢ .

المومياءات البشرية حتى البروز المميز للقدم في المومياءات البشرية يظهر في مومياءات الصقور مما يجعلها أكثر تشابهاً معها^(١).

وتعد التماسيح والثعابين الزواحف الوحيدة التي وجد لها مومياءات . وقد تم العثور في الكاب على أجزاء من التماسيح المحنطة ولا يوجد مومياءات كاملة لها . فيمثل رأس التمساح أو جزء من الجمجمة أساس المومياء^(٢) . أما بقية الجسم فقد كان المصريون يقومون بعمل شكل مماثل له من جريد النخيل ثم يلف بالقماش وهناك مومياءات لتماسيح لم نجد بها أى جزء من الحيوان فهي بمثابة مومياءات كاذبة^(٣) . ويقوم المحنطون بعمل نسخة طبق الأصل ظاهرياً من شكل الرأس والجسم والذيل الخاص بالتمساح بأبعادها الحقيقية ، ويتم من الداخل وضع فروع النخيل وأحياناً أخرى يتم استخدام جذع النخلة بعد نزع جريده ثم يتم ربطها جيداً بالخيط والشرائط المحكمة ، ثم دعم وتقوية هذا الهيكل بوضع مجموعة من البوص بالمرض ثم تلف بشرائط سميكة إلى حد ما بطريقة مماثلة لشكل جسم التمساح . وعلى الرغم من أن الدافع من عمل هذه المومياءات المصطنعة ليس نفسه الدافع من عمل مثيلاتها في الإنسان ، فإنها تثبت جميعها مدى براعة المحنطين .

أما بالنسبة لمومياءات الثعابين، فلم تصادف مثالا واحداً^(٤) ، وهو عبارة عن أجزاء متباعدة من جسم الحيوان ليس من بينها الرأس والذيل وتعتبر الأجزاء الأساسية اللازمة للتعرف على نوعه . ويتم ربط هذه الأجزاء بالشرائط لعمل جسم مستدير ومنبسط يشبه البكرة .

وتساعد هذه المومياءات المتنوعة ويقايا هذه الحيوانات علماء الطبعية على التعرف على الأنواع التي كانت تعيش في مصر في العصور القديمة . ولا توجد وسيلة أخرى لمعرفة الاختلاف والتشابه بين المصريين الحاليين ونظرائهم في

(١) انظر اللوحة رقم (٥٤) شكل (٤) ، المجلد ٢ .

(٢) انظر اللوحة رقم (٥٥) شكل (٣) ، المجلد ٢ .

(٣) نفسه، شكل (١) .

(٤) انظر اللوحة (٥٥) شكل (٧) المجلد ٢ .

المعهد القديم ، وتسجيلها ، وكذلك الاختلاف بين الحيوانات بشكل متعدد عبر المصور المختلفة .

٣- توابيت أو صناديق المومياوات ، الرسوم التي تزينها ،

والوسائل التي استخدمها الرسامون

إن الأغلفة العادية للأجسام المحنطة ليست توابيت بمعنى الكلمة، فهي عبارة عن صناديق لها غطاء يأخذ بالضبط شكل المومياء، وأحجامها تتناسب مع حجم الجسد الموضوع داخلها^(١)، وتفلق باستخدام قطع من الخشب الحبال . والجانب الأعلى منها تزينه رسوم بحروف هيروغليفية وأشكال وزهور وزخارف متفاوتة التنوع . ونجد في مكان الرأس قناع يشبه الشخص المحنط، وأحياناً يكون هذا القناع مذهباً بالكامل. ويزعم أن كل هذه الأجساد الملفقة على هذا النحو كانت تصطف واقفة بشكل متماثل مستعدة إلى جدران الأروقة .

ولم نجد حالياً أيًا من هذه الأغطية في مكانها أو كاملة في حالة سليمة، حيث إن العرب قد حطموها كلها لتفتيش المومياوات؛ وبما أنهم لاحظوا أن أجزاء هذه الصناديق المزخرفة بالرسومات - مهما كان صغر حجمها - تنثر فضول الرحالة، فقد قسموها إلى قطع صغيرة ليستفيدوا منها قدر استطاعتهم .

وبعض هذه الصناديق مصنوع من الخشب والبعض الآخر من الورق المقوى السميك جداً، وبالنسبة للنوع الأول، فهو دائماً من خشب الجميز^(٢)، ويعتبر هذا النوع من الخشب أكثر صلابة من جميع الأنواع المعروفة . وفي الحقيقة لقد جلبنا عينات من هذا الخشب تمود إلى حوالي ثلاثين قرناً أو أربعين قرناً، وما زالت سليمة. أما صناديق الورق المقوى، فهي مكونة من عدد كبير من الطبقات

(١) عثر السيد مونج في النيل عند بولاق على تابوت من الحجر الصلب يأخذ شكل المومياء، وسوق نجده مرسوماً في اللوحة ٢٤ من المجلد الخامس للوحات المصور القديمة.

(٢) نوع من أشجار التين مرتفع جداً، وهو من أكبر وأجمل الأشجار في مصر . انظر «عن علم النباتات» تأليف السيد ديليل.

الملتصقة ببعضها وبعض المثبتة جيداً حتى إن لها صوت وصلابة الخشب نفسيهما، وكل واحدة منها تغطيها طبقة من الطلاء أو الجص الأبيض بسمك واحد أو اثنين مليمتراً، وأحياناً يكون هذا الطلاء لامعاً، وتوضع فوقه الألوان. ويظهر سمك الطلاء بوضوح عبر الأجزاء الممزقة بالأغطية لا سيما وأن لونه الأبيض يتناقض مع اللون الأحمر والألوان الأخرى التي تغطيها. إن هذه الأجزاء من الطلاء المقشر هي أشبه بقشر البيضة المكسر الملون بالأحمر. وتوجد رسوم على جميع أجزاء الصناديق حتى على الجزء السفلى أو أسفل القدمين حيث يرسم نعلين^(١) وكان يرسم أحياناً على كل منهما شخصين في شدة الغرابة أحدهما باللون الأحمر الباهت - حيث دأب المصريون على تمثيل أنفسهم بهذا اللون - والآخر باللون الأسود. وهذا الأخير دميم بشكل فظيع: فشمرة أشعث ورأسه مسطح وقمه كبير وأنفه طويل وافقى. ويمكننا القول إن هذا الشكل الغريب يمثل زنجياً من الساحل الإفريقي، وذلك إذا لم يكن شكلاً من وحى الخيال. وهو يقف مثني الركبتين في وضع المبتهل ومرفقاه مريوطان بشريط أحمر. هل كان ذلك شعاراً دينياً، أم مجرد صورة غريبة، أم رسماً تاريخياً^(٢)؟ هذا ما لا نستطيع بعثه هنا، فلنكتف بوصف الرسوم المختلفة لهذه الصناديق.

وتؤكد الظواهر أن الموميאות لم تكن جميعها تحفظ في صناديق. فموميאות الفقراء لم يكن لها أغطية، في حين أن أغطية موميאות الأثرياء قد تصل إلى طبقتين: الأولى - أو الداخلية - من الورق المقوى، والثانية - أو الخارجية - من الخشب. ونجد أن الجزء الداخلى من الصندوق زاخر بالرسومات تماماً كالخارجى. ويمكننا أن نرى مثلاً لذلك فى اللوحات^(٣)، والشكل الذى يحتل الجزء الداخلى من الصندوق به نجمة كبيرة على الرأس، ويبدو أنه صورة

(١) انظر لوحة ٥٧، شكل ٣، ولوحة ٥٩ شكل ٦، المجلد الثانى؛ انظر أيضاً لوحات القطع القديمة فى نهاية المجلد الخامس، حيث تم رسم لوحة رائعة لهذا النوع كان السيد كوتل قد رسم أصلها.

(٢) أرجع إلى اللوحتين ٨٦ و ٨٨، المجلد الثانى، حيث نرى رجالاً سوداً راكعين معنيين.

(٣) انظر اللوحة ٥٦، الشكل ٣، ١٠ المجلد الثانى.

للشخص المحنط، في حين أن الجانب العلوى من الصندوق رسمت عليه صورة لإله. والألوان جميعها زاهية ومحفوظة بشكل جيد.

وعلى الجانب الخارجى من الغطاء، يتم تحديد الذراعين واليدين بخفة أما الأقدام فتحدد بوضوح^(١) حيث ترسم الأصابع بالأحمر والأظافر بالأبيض. إن شكل النعل المرسوم أسفل المومياء ما هو إلا إشارة تتناسب مع القدمين المصوريين فوقه. ونجد عادة على الحافة أو المحيط السفلى الذى يشكل سمك النعل أشكال النجمة والزخارف التى تشبه ما يسمى بالزخارف الإغريقية أو الأتروية.

وأ أسفل العنق يرسم عقد زاخر بالزهور والزخارف الصغيرة . ومن بين حوالى عشرين جزءا من رسومات جليتها من المقابر، توجد صورة لعقد شبه كامل، مزين برسم جميل لزهرة لوتس زرقاء واضحة المعالم بلونها وشكل كأسها وأوراقها. والشكل المكون من زهرتين متفتحتين بينهما زر أصفر يكون فى مجموعه تاجا فى غاية الأناقة. وتقدم اللوحات فكرة جيدة عن بهجة وحيوية الألوان^(٢) .

ويوجد على الجانب الأعلى من الصناديق أقتعة من الخشب أو من اللبن. والأقتعة من النوع الأخير جديرة بالملاحظة؛ إذ إن قلبها من الطين المزوج أحيانا بالقش ومع ذلك خارجها مستو ومكسو بألوان قوية تستخدم عادة على الجص. وأجزاء الوجه فيها مجسمة كما لو كانت منقوشة على خشب أو على حجر صلب. أما عن الألوان فهى إما حمراء أو خضراء . وبالنسبة للأقتعة الخشبية، فهى مصنوعة من الجميز وهى أيضا مرسومة بألوان مختلفة. ولا تحمل هذه الأقتعة دائما هيئة الوجه نفسها، فقد جليت معى أحدها جانب الوجه فيه مستقيم والجيبة عالية والأذنان غير متناسقة بالإضافة إلى أن أسلوب تصوير قسمات الوجه به كبير^(٣). وسوف نجد فى المجموعة الأثرية المجمعة فى نهاية المجلد الخامس من لوحات العصور القديمة أقتعة عدة لمومياوات مصنوعة من الطمي والخشب .

(١) انظر اللوحة ٥٧ ، الشكل ٣ واللوحة ٥٩ ، الشكل ٨ ، المجلد الثانى .

(٢) انظر اللوحة ٥٩ ، الشكل ٧ ، المجلد الثانى.

(٣) انظر اللوحة ٧٦ ، الشكلين ١٠ و ١١ ، المجلد الثانى.

أما الجزء الباقي من الصندوق الذى يشتمل على جذع الجسم والفخذين والساقين، فمزخرف بمجموعة من الأشكال على الذوق المصرى، ولكنها ذات تنرد يميزها عن الأشكال الماثوثة الموجودة فى المعابد. والرمز المكرر فيها جميعاً هو الجعران المنح دافعاً كرة أمامه^(١)، وهذا الرمز يناسب تماماً زخرفة المومياءات، خاصة إذا كان الجعران يمثل فعلاً رمز البعث. وسوف نرى عن قريب لماذا كان المصريون يستخدمونه فى هذا الغرض . كما نجد أن صورة العقاب بجناحيه المبسوطين مكررة بكثرة.

ومن بين جميع الأشكال، يمكننا ملاحظة أربعة أشكال رئيسية، وهى صور صغيرة لمومياءات بأقنعة مختلفة وتظهر دائماً مجتمعة بالترتيب نفسه وفى أوضاع متعددة، هذه الأقنعة هى التى نراها على الأوان التى يطلق عليها خطأ اسم «الأوانى الكانوبية». الشكل الأول هو شكل آدمى والتالى فرد ثم حيوان ابن آوى ثم صقر. هذا هو الترتيب الذى تظهر فيه دوماً هذه الأشكال عندما تتوالى إما تحت أسرة المومياءات أو فى أى مكان خلاف ذلك^(٢). وعندما نتطرق لبعضها البعض يكون الفرد مقابلاً للشكل آدمى والصقر أمام ابن آوى^(٣). الفرد وابن آوى والصقر أشكال تظهر أيضاً فى صورة كاملة - لا كأقنعة فقط - تارة واحدة وواقفة تارة أخرى^(٤). وبالإضافة إلى هذه الأشكال، نرى أيضاً فى رسومات المومياءات قناع الثور وقناع الكبش. فى الواقع لقد رأينا كل هذه الحيوانات المختلفة محنطة فى السراديب، وهناك حتماً علاقة بين هذين الأمرين .

ومن بين كل هذه الألوان التى نجدها فى الرسومات ، نجد أن اللون الأخضر هو الوحيد الذى تلف، فأحياناً يلتبس مع الأزرق ، وأرجع هذا الأمر إلى اختفاء اللون الأصفر الذى يدخل فى تكوينه. أما اللون الأزرق الذى يعتبر بلا شك من أصل معدنى، فيجب أن يصمد لفترة أطول من الأصفر النباتى، وقد يرجع ذلك

(١) انظر اللوحة ٥٨ ، الأشكال ١ و ٢ و ٩ ، المجلد الثانى .

(٢) انظر اللوحة ٥٩ ، الشكلين ٢ و ٣ ، المجلد الثانى .

(٣) انظر اللوحة ٥٩ ، الشكل ٢ و اللوحة ٧٥ أسفل العمود ٧٥ ، المجلد الثانى.

(٤) انظر اللوحة ٥٨ ، الأشكال ٢ و ٦ و ٨ و ١٠ ، المجلد الثانى.

إما لأنه مصنع من الكويلت - كما أوضح التحليل الكيميائي ، أو من النحاس^(١). وبالنسبة لبقية الألوان، فقد استخدم المصريون معها أيضاً نوعاً من الأصفر ولكنه قوى جداً وضارخ . والمدش في ذلك كله هو احتفاظ الأبيض بلونه بعد كل هذه القرون، ومن يستطيع أن يكتشف طريقة تكوين هذا اللون الأبيض سوف يسدى للفن خدمة جليلة. وينبغى أيضاً أن أذكر هنا اللون الأحمر الداكن جداً والزاهى جداً الذى تمت محاولة محاكاته فى اللوحات^(٢) - فقد استخدم على ورق مقوى فى قوة الخشب نفسها بسمك من ٨ إلى ١٠ ملليمتر (ثلاثة خطوط ونصف) . وقد ترجع اللمعة فى هذه الدرجة من اللون إلى الطبقة السمكية من الطلاء اللامع أو الصمغ المستخدم فوقه .

ويلاحظ فى أشكال الحيوانات أن جميعها مرسوم بإهمال شديد ، ولكن بسهولة تتم عن يد ماهرة اضطرت لإنجاز العمل بسرعة^(٣). ونرى هذا الأسلوب نفسه فى الحروف الهيروغليفية الصغيرة المصاحبة للرسوم فقد تم كتابة هذه الرموز بقليل من الاعتناء ونستطيع فحسب تمييز أشكال الحيوانات. ولقد كان الرسامون يستخدمون دائماً الكتابة الهيروغليفية. ومع ذلك، فقد جلبت قطعة صغيرة من لوحة مرسومة تتطوى أيضاً على كتابة باللفة العامية^(٤). ونجد أن المشهد على هذه القطعة النادرة محدد بخط دائرى وهو شكل كان نادراً ما يستخدم لعمل الإطار .

ونستطيع كذلك ملاحظة جراءة الخط فى إحدى هذه اللوحات المرسومة لمومياء على سريرها^(٥) المزين برأس وأقدام أمد. وأمام المبرير، يقف شخص يبدو أنه يقوم بالتحنيط ، إحدى يديه مرهوعة والأخرى على صدر المومياء

(١) المبيد كويليه ديكوستيل يمتزج النحاس أسلمس اللون الأزرق للمصرى ، ويرى آخرون أن الحديد كان يدخل فى إعداد هذا اللون.

(٢) انظر اللوحة ٥٨ ، الشكل ٧ ، المجلد الثانى .

(٣) انظر اللوحة ٥٨ ، الشكلين ٦ و ٧ ، المجلد الثانى.

(٤) انظر اللوحة ٥٨ ، الشكل ٨ ، المجلد الثانى.

(٥) انظر اللوحة ٥٩ ، الشكل ٣ ، المجلد الثانى.

وأسلوب رسم هذا الشخص به تلك اللمسة الخاصة بالكاريكاتور المرسوم بدقة .
ولقد تحدثنا بالفعل فى مواضع أخرى عن أناقة الأسرة المصرية .

وهكذا، فإن استمرار التواييت المختلفة أو صناديق المومياوات يوضح لنا أن المصريين كانوا يرسمون على الخشب وعلى النسيج المغطى بطبقة رفيعة جداً من الطلاء ملصوقة جيداً . وعلى جانب آخر ، نرى من خلال جدران المقابر أنهم كانوا يرسمون أيضاً على الحجر... هذا هو بالتأكيد أصل الفن على الرغم من خشونته فى الحقيقة . وكذلك قام المصريون بالخطوة الأولى التى سبقت الرسم على الأحجار وعلى الخشب وعلى النسيج عندما استخدموا الألوان على الحدود العميقة لأشكال النقش الفائز . ولكننا لا نستطيع أن نجد بين كل هذه الأعمال نموذجاً واحداً تذبذب فيه الألوان أو تتمازج لإحداث تدرج فى اللون وبعض التأثير للضوء أو المنظور . هذا الجزء من العمل يقتقد إذن إلى المهارة ، ولكن الرسم فيه جدير بالملاحظة وإعداد الألوان يتم عن معرفة كيميائية متقدمة جداً .

٤- القطع الأثرية التى هترنا عليها داخل المقابر

فى الواقع نحن لا نعترف بالتحديد الفاية من تمدد القطع الأثرية ذات الأحجام والمواد المختلفة التى نجدها اليوم داخل المقابر منتشرة على الأرض وسط قطع الحجارة ويقايا المومياوات ، إذ يبدو أن المصريين كانوا يضعونها داخل توابيتهم ، ولكن الصناديق المحطمة التى رأيناها تأخذ شكل الجسد الأدمى لم تكن لتسمح بإدخال هذه الأشياء ذات الحجم الكبير نسبياً^(١) . علينا أن نعرف أننا لا نملك توضيحاً كافياً خاصاً بهذه المسألة، وأننا سنضطر إلى تناولها بالفوضى نفسها التى تتسم بها المقابر حالياً . هذا الوضع كان سيختلف تماماً إذا ما كنا استطعنا دخول مقبرة واحدة لم يفتصبها العرب .

(١) لقد وصف العديد من الرحالة، مثل بروسبير ألبان وماييه ومونكونيم، بالتفصيل جميع أنواع هذه القطع التى وجدها داخل مومياوات متقارة.

ولن يختلف الحال كثيرا عند إلقاء نظرة على هذه الأشياء المختلفة. إن العمل فيها أحيانا يكون فى غاية الجمال ومادتها قيمة وطريقة حفظها ممتازة. وتعتبر المقابر هى المصدر المشترك لجميع هذه القطع من البرونز والرخام السماقى والجرانيت والفخار والخشب المرسوم والمذهب... الخ وتملك مصر أن تمد بها هيئات الآثار، ولكن وجود هذه الأشياء فى الأماكن نفسها التى وضعها فيها المصريون القدماء يمنحها أهمية أكبر وعلى الأقل يضى عليها طابع الأصالة.

ولقد التقطت من بين هذه القطع طائرا منحوتا من خشب الجميز ألوانه زاهية ومحفوظة برونقها: هذا الشكل له رأس امرأة موضوع بإحكام على جسم الطائر^(١). إن مثل هذا الشكل يذكرنا بالنقوش البارزة وأوراق البردى حيث كان المصريون يصورون الطيور برأس إنسان وجناحها إما مضمومان أو مبسوطان^(٢) ويذكرنا أيضا بالحيوانات الخرافية التى تزين المقابر الإغريقية والرومانية . فحتى ذلك العهد كان يُنظر إلى هذه التجميعات العجيبة على أنها ناتجة عن نزعة معينة أو أنها أشياء غريبة لا معنى لها . فى الواقع ، يجب أن نصدق أن الإغريق نقلوها عن مصر دون أن يفهموها أو يقرأوا معناها، ولكن هذا المعنى كان موجودا بالتأكيد لدى المصريين . لقد تم حفر اثنين من هذا الشكل على الخشب^(٣) : الجسم ملون بالألوان والريش محدد دون تفاصيل دقيقة ، أما عن الألوان، فهى زاهية ومقسمة .

والطائر الذى نتحدث عنه يبدو أنه صقر؛ لأن هذا الشكل نفسه موجود فى أماكن أخرى. ولكن بدلا من الرأس الأدمى له رأس هذا الطائر المقدس. ولقد قام السيدان كوتل وريدوتيه بجلب ثلاث من هذه الصقور المنحوتة من خشب الجميز والملونة بألوان مختلفة وأحدها مطلى بالمذهب عند عينيه ومنقاره

(١) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكل ٤ ، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة ٩٦ ، الشكل ١ ، المجلد الأول ؛ اللوحة ٨٣ ، الشكل ١ ، المجلد الثانى ؛ اللوحات ٦٢ و ٦٩ و ٧٠ من نفس المجلد .. الخ . كما ينبغي الرجوع إلى القطع فى نهاية المجلد الخامس للوحات.

(٣) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكلين ٣ و ٤ ، واللوحة ٥٦ ، الشكلين ٥٦ ، الشكلين ٤ و ٥ ، المجلد الثانى.

(٤) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكلين ١٤ و ١٥ ؛ واللوحة ٥٦ ، الشكلين ١ و ٢ ، واللوحة ٥٧ ، الشكلين ٨ و ٩ ، المجلد الثانى .

ووجهه^(١). ولكن وضع الحيوانات الخرافية عند الإغريق كان مختلفاً ، حيث يصور الطائر هنا واقفاً على رجله. أما بالنسبة للآخرين، فهو راقد .

ولقد التقطت أيضاً من بين حطام المومياوات قطعاً من الخشب الملون على هيئة غطاء الرأس الكهنوتي^(٢)، ولكن ينبغي أن ينظر إلى هذه الصور على أنها رمزية. وفي الواقع ، فإن الارتفاع المفرط لغطاء الرأس مع صغر حجم الجزء الذي يركز عليه يثير الشك في أن الكهنة يمكنهم أن يرتدوا مثل هذا الغطاء الفريب للرأس خلال الاحتفالات. ويمكننا أن نقول ذلك أيضاً عن رؤوس الحيوانات؛ لأنه إذا افترضنا أن الكهنة كانوا يرتدون أقمعة من هذا النوع ، فكان من المفروض أن يأخذ الجانب الخلفي لهذه الأقمعة شكل وارتفاع رأس الإنسان وهو ما لا نجده^(٣). إن أغشية الرأس الخشبية الموجودة حالياً على الأرض كانت توضع على رؤوس هذه الطيور الخرافية التي وصفناها منذ قليل^(٤). أما عن شكلها، فهي مكونة من ورقتين أطرافهما ملتوية وعلى قاعدتهما قرص أحمر وترتكزان على قرني كبش أو ثور .

كما نجد صوراً صغيرة لمومياوات كاملة أيضاً من الخشب الملون بطول من ١ إلى ٥ ديسيمتر. وهي ملونة تماماً مثل المومياوات الحقيقية تزيينها قلائد ورموز وحروف هيروغليفية؛ والألوان فيها ما زالت زاهية وطبقة الطلاء المدهون بها الخشب قبل الرسم ما زالت محتفظة بلونها الأبيض الشاهى حتى اليوم . والصور الأكثر احتفاظاً بحالتها دون تغيير هي تلك التي أحضرها كل من . جولوا وديفيليه^(٥). هل كانت هذه الأشكال صوراً خاصة بالنذور التي تقدم أثناء جنازة المصري ، والرموز التي تمسكها هذه الأشكال بيديها هل لها علاقة بمهنة المتوفى

(١) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكلين ١ و ٢ ، المجلد الثاني.

(٢) انظر اللوحة ٨٢ ، المجلد الأول ، وكذلك اللوحات المختلفة للقبوش ؛ وانظر أيضاً ووصف قبلة، بقلم الراحل ميشل - أنج لانتريه ، حيث نجد بالفعل هذه الملاحظة (الفصل الأول - ص ٦٦).

(٣) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكلين ١٤ و ١٥ ؛ واللوحة ٥٦ ، الشكلين ٤ و ٥ ، اللوحة ٥٧ ، الشكلين ٨ و ٩ ، المجلد الثاني .

(٤) انظر اللوحة ٥٦ ، الشكلين ٨ و ١٢ واللوحة ٧٦ ، الشكلين ١ و ٧ ، المجلد الثاني.

أم كانت هذه الأشكال تمثل إيزيس أو أى إله آخر ؟ تلك كلها شكوك مسموح بإبدائها دون إيجاد حل لها حتى لا تقع فى الخطأ المشترك الذى يرتكبه علماء الآثار الذين دائماً ما يجسمون هذه المسائل الفامضة بجرأة وجسارة. الأخرى بنا أن نكرس مجهودنا لإبراز وصف هذه الأشكال التى نستطيع التعرف على ثلاثة منها : أحدها الفأس المصرى التى تجدها فى كلا اليمين ، والآخر مرسوم على الظهر وهو جزأب للاحتراف بالبدور ونراه فى المشاهد الزراعية بين أيدي الفلاحين ، والثالث يرسم خلف الذراع، ويبدو أنه يصور إناء به ساق نبات. وهذه الرموز الزراعية تصاحب عادة الآلهة .

ويجدر بنا أن نذكر قطعة من الخشب ذات طبيعة مختلفة وموجودة أيضاً فى السرايىب على هيئة حيوان رابض وملون كله بالأسود . وهذا الشكل تنقصه نهايات الرأس والأقدام ولكن كل شئ يشير إلى أنه حيوان ابن آوى، سواء كان شكل الأذنين أو الجسم - بالإضافة إلى اللون نفسه لأنه يبدو أن الأسود كان مخصصاً لهذا الحيوان ، فعندما نرى فى الرسوم كاهناً برأس ابن آوى، عادة ما يكون هذا الرأس باللون الأسود^(١). ونلاحظ كذلك أن المحنطين يتميزون بقلع أسود على هيئة رأس ابن آوى. إن ما ذكرناه وأمثلة أخرى تجعلنا نعتقد أن ابن آوى كان يلعب دوراً كبيراً كرمز فى المراسم الجنائزية، ولا يدهشنا أن نرى صورة للحيوان نفسه كاملاً فى المقابر .

ولقد قام المصريون أيضاً بصناعة صناديق صغيرة من الخشب ليضعوا فيها بعض القملع من الخزف والبرونز وكذلك من الشمع ، وتشبه كثيراً التوابيت الإغريقية والرومانية التى تحمل أقنعة غريبة عند زواياها الأربع^(٢). وتفتح هذه الصناديق من الأسفل بقطعة من الخشب تسحب بمزلاج .

كما نرى بين القطع الموجودة على أرضية المقابر أشكالاً صغيرة مصنوعة برقة شديدة من الطين أو من الفخار لها رأس كبش وأبى منجل وابن آوى - وصور

(١) انظر اللوحين ٥٨ و ٥٩ ؛ والبرديات فى اللوحات ٧٢ و ٧٣ و ٧٥ ، المجلد الثانى .

(٢) انظر اللوحة ٥٦ ، الشكين ١٣ و ١٥ ، المجلد الثانى ، ولكن الزوايا هنا ليست مزخرفة مثل التوابيت الإغريقية.

لمدة حيوانات كاملة مثل الأسود والصقور والعقاب وأبى منجل وضفادع وقرود وقطط وتماسيح - كما نجد أشكالاً نصفية أو كاملة نذكر منها شكل الإنسان برأس ابن آوى جالساً وممسكاً بقوس وسهم - بالإضافة إلى مجموعات من شكلين أو ثلاثة من البرونز أو البازلت أو من أحجار أخرى - وصورا لبس وتاورت بثديين طويلين ويطن خنزير ومخالب أسد ورأس فرس النهر وذراعى إنسان - ورجالاً راكدين ومستتدين إلى قضيب ضخم، أحدهم يعزف على قيثارة موضوعة على قضيبه - ومشهداً لشخصين يخدش الحقيقة والحياء معاً - وأشياء أخرى مثل مصابيح وأوان وحبوب وأنابيب وكرات بها ثقوب وتيجان أعمدة مقلدة ومذابح خاصة بالندور وكذلك أذرع وأيد مغلقة. ونجد أيضاً - ولكن بشكل أقل - أحجاراً نصف كريمة مقطعة على هيئة حروف هيروغليفية بسيطة. ولقد جلبت حجر زمرد يمثل تماماً شكل علامة الحياة الهيروغليفية. إن استعراض جميع التماثيل الحجرية الصغيرة الموجودة فى المقابر سوف يستغرق وقتاً طويلاً، لذلك اخترنا بعضها ببساطة كمثال. إن بعض هذه التماثيل من الحجر اللين^(١)، والبعض الآخر من الحجر الصلب؛ أى من الجرانيت الوردي والأسود والألبستر والبازلت والمرمر الأشهب^(٢)... إلخ. ونجد ضمن النوع الأخير من التماثيل ما هو منحوت من الحجر الرملى الأحمر مثل تماثيل ممنون الضخم، وهى مادة كان المصريون يستعملونها بكثرة. ولقد أحضر السيد كوتل قطعة من هذا النوع تتميز بروعة التنفيذ ، وهى عبارة عن قدم طفل موضح بها جميع الأجزاء الأساسية بشكل جيد، لا من حيث التفاصيل؛ ولكن من حيث الإحساس الحقيقى بالأشكال. مما يبين - كما سبق وأن لاحظنا - أن النقش المجسم كان متقدماً للغاية فى مصر القديمة كما كان النقش البارز.

ومن بين جميع القطع نجد أن أشكال الجمارين من الحجر أو من الفخار هى الأكثر تعدداً فى دهاليز المقابر. وأحياناً نجد كل أثنى عشر منها منظوماً

(١) انظر اللوحة ٤٥، الشكل ٦، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة ٤٧، الشكل ٥؛ واللوحة ٥٧، الشكلين ٦ و ٥، المجلد الثانى. ويبدو أن هذا الشكل الأخير الذى يعمل مقلمين نقاس هو صورة لإيزيس وتتميز بشعرها المضفر - وهى تصنيقة لا نجدها عادة على هذه التماثيل الصغيرة - وسبق أن وصفنا تصنيقة شمر مشابهة لها فى لوحات المقابر.

كخزفات النقد متبادلة مع العديد من أشكال الحيوانات والزهور والتمائم الصغيرة من الميناء والخزف الأبيض. وهذه الجمارين ذات أحجام مختلفة تبدأ من سنتيمتر واحد وحتى ثلاثين. وجلب السيد فيلوتو واحداً ضخماً منها من الجرانيت. ولقد جمعنا عدداً كبيراً منها في نهاية لوحات القطع القديمة، ويستطيع القارئ أن يلجأ إليها لدراسة النقوش بالحروف الهيروغليفية التي تزين الجزء السفلى منها^(١). وعادة ما يكون شكل الجمارين بيضاوياً ولكن نجد منها أيضاً المربع في شكل من ثلاثة أو أربعة مفاً، وأحياناً يصل إلى اثني عشر جعراً، وأحياناً أخرى يوجد اثنان مقرونيين بعضهما ببعض. وهذه الحشرة لا تكون دائماً مصورة في أعلى الشكل ولكن نجد مكانها حيواناً آخر أو شيئاً مختلفاً. وأخيراً لا نجد دائماً نفس النوع نفسه من الجمارين؛ فتارة يكون الظهر معززاً وتارة أخرى يكون أملس. إن التنوع الموجود فيها يمنح علماء الطبيعة موضوعاً شائقاً للبحث .

المبحث التاسع : مخطوطات على ورق البردي

تعتبر المخطوطات على ورق البردي التي وجدت سليمة في موميאות طيبة من أهم الاكتشافات الأدبية التي ندين بها للعملة الفرنسية على مصر. فأي من المخطوطات الموجودة في مكتباتنا تستطيع أن تضاهيها من حيث القدم^(٢) ؟ ألم يكن أول تفكير خطر بأذهاننا عند رؤية هذه «المجلدات» المكتوبة بلغة أبجدية (لأن «مجلد» هي أنسب كلمة هنا) هو الأمل في أن نرفع أخيراً النقاب الثقيل الذي ألقته همجية الفرس ولامبالاة أو غرور الإغريق والحماس الأعمى للمسيحيين الأوائل وتمصّب المسلمين على التاريخ . يظهر هذه الآثار الهشة

(١) انظر اللوحة ٥٦ ، الشكين ٦ و ٧ ، المجلد الثاني ، والمجلد الخامس من لوحات المصور القديمة.
(٢) إحدى مخطوطات أسفار القديس أغسطينوس التي كانت موجودة بمكتبة القديس جرمان - ديه - بويه ترجع لأحد عشر قرناً، وهي مكتوبة على ورق بردي من مصر . ويرى مونفوكون أن أقدم مخطوطة معروفة هي إنجيل القديس مرقس الذي احتفظ به في البندقية، والمكتوب أيضاً على ورق بردي يعود على الأقل للقرن الرابع الميلادي . ويعد هذا المامل ، تم اكتشاف كمية كبيرة من المخطوطات أقدم بكثير من ذلك في هرولاتيوم.

والقيمة التي وصفها أحد الرحالة بجرأة وبراعة بأنها المناض الهش للأهرامات^(١). اعتقدنا جميعاً (كل حسب دراسته المفضلة) أنه كشف النقاب أمام أعيننا عن أحد المجالات: فأحدنا فكر في تاريخ وقوانين البلاد والآخر في السجلات الفلكية، هذا في المعارف الطبيعية التي كان يدرسها المصريون القدماء وذلك في أساليب فنونهم أو سر آلاتهم المثيرة للدهشة^(٢). إذا لم يكن هناك ما يؤكد هذه التكهات الأولية، فإننا نتفق على الأقل على أنها مستلهمة بشكل طبيعي من اكتشاف فريد وهائل، وبصفة خاصة من الاحتياج لتفسير العجائب المصرية. ومن جهة أخرى، ألا نعرف جميعاً أن المصريين كانوا في الواقع يملكون كتباً في التاريخ والعلوم؟ ومن منا لا يعلم تناول كليمنيس السكندري للآتين وأربعين كتاباً الرئيسة لدى كتاب اللغة الهيروغليفية؟ ونذكر من بين هذه الأعمال التي قام كليمنيس بإحصائها: عرض ظواهر الكون، ووصف الكرة الأرضية خصوصاً النيل ومصر، ومساحة الأراضي، وشرح نظام المقاييس المعروفة^(٣). أى خسارة كانت ستقع إذا ما ضاعت هذه المجلدات عن الفلك والكوزموغرافيا والجغرافيا والمقاييس عند المصريين! إن شهادة ديودور الصقلي وكليمنيس السكندري وكتاب آخرين تؤكد وجود علوم فلكية في مصر القديمة، وعدم معرفة هؤلاء الكتاب بمجال العلوم لا يعني أن نستنتج ما هو عكس ذلك لأن عدم المعرفة هذه تعتبر في حد ذاتها دليل صدق روايتهم. ويخبرنا الكتاب أيضاً أن المصريين قد عرفوا الشعر حيث إنه كان لديهم أناشيد لتمجيد الآلهة

(١) رحلة في الوجه القبلي والوجه البحري في مصر، تأليف السيد دونون.

(٢) من الصعب تفسير كيفية إقامة المسلات دون اللجوء للميكة. والذي قد يثير الدهشة أكثر هو البناء المتزن للأحجار الضخمة التي تكون أعتاب وأسقف الصروح الكبيرة على الرغم من ارتفاعها الكبير. فالمعبد من هذه الأحجار يبلغ طوله أحد عشر متراً على تربيعة من متر وربع، أى إن حجم كل منها أكثر من سبعة عشر متراً مكعباً أو خمسمائة وثلاث أقدام مكعبة، ووزنها أكثر من أربعة وثمانين ألف رطلاً. ونرى أنه بدون طرق محسوبة بدقة كبيرة سيكون من الصعب بل من المستحيل رص هذا العدد الكبير من الأحجار ذات الحجم الثقيل. فإذا انصرفت ولو قليلاً عن المستوى أثناء وضعها على الركائز أو اختل توازن هذه الركائز، فمن المؤكد أن هذه الأحجار كانت ستخر بمد قرون ثقيلة. العكس نجد أن هذه الأحجار الضخمة ما زالت سليمة ومتلاصقة - باختصار في الحالة نفسها التي وضعت عليها، بالإضافة إلى ذلك فإن بقاء هذه الآثار يرجع إلى بقاء الأسقف.

(٣) كليمنيس السكندري، الكتاب السادس، للقطع ٤.

والأبطال وكانوا ينشدون القصائد في الولائم^(١)، وإذا لم يذكر الكتاب عنها شيئاً لاستنتاجه من خلال رؤيتنا لألاتهم الموسيقية المتقنة الصنع والكثيرة لأن هذه الآلات لا تستخدم إلا لمصاحبة الغناء . كيف لنا أن نشك أن المصريين القدماء كانوا يسجلون الأحداث التاريخية؟ لقد كُتِبَ على إحدى البرديات بيان بثلاثمائة وثلاثين ملكاً تولوا الحكم حتى ميزوستريس ولقد شاهد هيرودوت^(٢) هذه البردية، ويقول بروكس إن المصريين كانوا يحفظون ذكرى الأحداث الفريدة والأعمال المميزة والاختراعات الجديدة، ويتحدث ثيوفراست عن سردهم لتاريخ الملوك^(٣)، واسترابون وديودور عن تعليقاتهم على الأحداث التاريخية وعن سردهم للأحداث عاماً بعام^(٤)، ويقول جوزيف إنه ليس ضرورياً أن نتحدث عن حرص المصريين على تسجيل الوقائع التاريخية ما دام الجميع يعرف ذلك^(٥)، سأتجنب هنا أن أذكر عدد الكتب المصرية (الكتب المنسوبة لهيرمس) لأن الكتاب لم يتفقا على هذا العدد. ولكن الغموض الذي يحيط بعدد المجلدات لا يؤثر على طبيعة هذه الأعمال ويبقى ثابتاً أن المصريين سجلوا على أوراق البردي أحداثاً تاريخية ودراسات علمية. فليمكف العلماء إذن بمثابرة على دراسة البرديات التي نملكها اليوم .

حتى ولو لم يجدوا فيها سوى صلوات أو شعائر دينية ، فيمكنهم على الأقل أن يأخذوا عنها معرفة اللغة الحقيقية للبلاد التي نملك عنها بالكاد بضع قصاصات، وبالتالي سيتمكنون من تفسير المجلدات التي سنحضرها بعد ذلك، ومن قراءة سجلات التاريخ المصري إذا ما كان مكتوباً في أى مكان آخر. ومن ناحية أخرى، فإن دراسة الحروف في هذه المخطوطات توضح أن أشكالها مشتقة عن الكتابة الهيروغليفية^(٦). فالاحتمال الأكبر إذن أن معرفة اللغة المصرية

(١) نفسه ، وميرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٧٩ .

(٢) نفسه ، المقطع ١٠٠ .

(٣) ثيوفراست ، دولابيد .

(٤) استرابون ، الجغرافيا ، الكتاب ٧ ، ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبة ، الكتابين أو ١٦ .

(٥) يوسيفوس ، ضد أبيون ، الكتاب الأول .

(٦) انظر فيما يلى .

العامة سوف تقودنا يوما ما إلى التفسير الجزئى - إن لم يكن الكلى - للكتابة الهيروغليفية. فسوف يكون من غير المعقول أن ننكر أن المصريين قد وضعوا - فى هذه الكتابة أو تلك - المعارف العلمية أو المعنوية التى أعجب بها الإغريق ودرسوها. كيف يمكن ألا تتطوى هذه النقوش على وصف وتعليق خاص بالمشاهد التاريخية والرسوم الفلكية والتصوير المدنى وأخيراً الصور المتعلقة بالتجارة والصناعة والزراعة المصحوبة دوماً بأعمدة من الكتابة الهيروغليفية ؟ أربع أو خمس مخطوطات كبيرة تمتد إلى سبعة عشر متراً (اثنان وخمسون قدماً) ، مكونة من واحد وستين صفحة مصرية بالكتابة العامة ومن خمسمائة إلى ستمائة عمود بالكتابة الهيروغليفية ... حوالى مائة لوحة بحروفهم الهيروغليفية... عشر مسلات لم يسبق رؤيتها... العديد من القطع أحادية الحجر... مقاصير وتوابيت مغطاة بالكتابة الهيروغليفية^(١)... العديد من النجارين والقطع التى تحمل أحرفاً مقدسة، وأخيراً مجموعة من الخراطيش والعبارات المرتبطة بالمعابد والقصور... تلك موارد سوف يقدمها كتاب «وصف مصر» لأصدقاء التاريخ المجتهدين لإيجاد حل لهذه المشكلة الكبيرة. ومع ذلك لا نخفى سرا أن هذه المواد الجديدة جداً والفزيرة بالنسبة للعاجلة التى كانت تمنيتها أوروبا الشغوفة بالمعلم حتى الآن فى هذا المجال ، تعتبر شيئاً قليلاً بالمقارنة بالحصيلة التى ما زال يمكن جمعها فى مصر . هذا بالإضافة إلى مئات البرديات التى منجدها - إذا أردنا - على المومياءات ، كم من اللوحات والموضوعات التى مازالت ينبغى أن ترسم فى مجال الآثار ! وإننا نحرص - كما كنا دائماً - على الحصول على مشاهد كاملة، ولقد أعطينا لكل منها وقتاً كبيراً. وعلى الرغم من جهودنا المبذولة، فإننا لم نستطع أن نتجع إلا فى نسخ جزء صغير منها : يا لعظمة ثراء وسعة وكمية اللوحات الهيروغليفية !

لن أكرر هنا أبداً ما يمكن أن نجده فى كتابات بلينى وكتاب المصر الحديث عن أصل المجلدات المكتوبة على أوراق البردى، ولن أتحدث أكثر من ذلك عن

(١) نمنى هنا اللغات التى جلبها السيد دونون الرحالة الإنجليزي والذين لحقوا بنا .

استخدام العديد من شعوب الشرق والغرب لهذا النبات كما فعل المصريون (١) لأن هذه الحقائق تعتبر كلها تقريباً معروفة ولن تساعد إلا على إثبات حقيقة لا شك فيها؛ وهى أن الكتابة على البردى بدأت فى مصر . فهذا النبات الذى قلما نجده اليوم على ضفاف النيل كان قديماً من النباتات الأصلية (٢) فى البلاد، واسمه «بيبلوس» من أصل مصرى وكلمة «بيبلوتك» (مكتبة) نفسها تعتبر شاهداً واضحاً عن أصل وطبيعة وموطن أوائل الكتب .

كما أن البردى كان يمثل غذاء لعامة المصريين منذ قديم الزمان. لذلك، فقد أقامهم فى تحديد قدم هذه الأمة بل وكل ما هو قديم عموماً (٣). فاستخدامهم له إذن يرجع إلى عصور قديمة جداً. ولن أتطرق مجدداً لأية تفاصيل تخص إعداد ساق نبات البردى لتحويله إلى ورقة ، وسأكتفى بما رأيت بنفسى عند فحص المخطوطات .

لقد نقل لنا التاريخ صورة ورقة البردى على أنها شديدة البياض وملساء ومصقولة حتى إنه يمكن الكتابة عليها بالسهولة نفسها التى نجدها حالياً عند استخدام أفضل الأوراق . ولكن جميع القطع التى رأيتها بعيدة كل البعد عن هذا الوصف : فالورقة الأكثر بياضاً هى فى صفار القش ، والأكثر استواء دائماً ما تكون خشنة حتى إننا نجد صعوبة فى استيعاب كيف استطاعت اليد أن تكتب عليها أحرفاً واضحة وجيدة مثل التى نراها . وكل ورقة مكونة من طبقتين رقيقتين جداً من لحاء هذا النبات ملصوقتين وموضومتين بزاوية قائمة، ولكتهما مهما كانتا مطابقتين بشكل جيد، يمكن للعين المجردة أن ترى دائماً أثر الألياف المتشابكة على هيئة شبكة غير مستوية قليلاً وبها بعض الخشونة.

(١) انظر بليتى، الكتاب ١٣ ، المقطع الثانى ، وثيوفراست ، الكتاب الرابع ، المقطع التاسع ، ومقالة لكايولوس، فى مذكرات أكاديمية الفصوص والآداب ، المجلد ٢٤ ، .. إلخ.

(٢) إن البردية الصقلية - بالرغم من الفارق الملموس بينها وبين البردية المصرية - إلا أنها مأخوذة بلا شك عن مصر بالاستخدام نفسه، بالإضافة إلى الفنون الأخرى التى أخذتها مستقلة عن المصريين وبالنسبة لبردية الهند ، يقول استرابون إنها هى نفسها بردية مصر. انظر إضافات برناردو جوسيو - فى بحث كايولوس - ص ٢٩٧ .

(٣) انظر هورابولون ، الكتاب الأول .

فسطحها أملس، ولكنه غير مستو، ويجب أن تجد الريشة - بالتعاقب - سهولة وصعوبة في أن تجرى عليها الحبر.

وكلما نظرنا إلى الحروف المكتوبة على هذا اللحاء كلما زاد اعتقادنا أنه تم رسمها بهذا النوع من الريشات التي يطلق عليها الشرقيون اليوم اسم «قلم»^(١). والجميع يعرف أنها عبارة عن بوصة رفيعة مبرية على طريقة الأقلام الحالية ولكن بقطع مائل جداً بحيث يمكن أن ترسم خطوط رفيعة جداً وأخرى عريضة جداً على حد سواء. إن الكتابة على ورق البردي لا يوجد بها خطوط دقيقة مثل التي نجدها في الكتابة المربية الجميلة، لكنها مع ذلك تتميز بخطوط غليظة ورفيعة مرسومة بشكل جيد. بالإضافة إلى أن ذيل الحروف مقطوع دائماً بحد مائل وهو ما يؤكد زمننا. فسواء كانت هذه الحروف لها اتجاه عمودي أو تمتد بشكل أفقي هذانما يكون لطرفها حد مائل.

ولقد استخدم الكتاب المصريون المسطرة - إلى جانب القلم - لرسم الخطوط المستقيمة. فتجد دائماً في مجلداتهم الكتابة مصحوبة بجدول ما، وكان يجب تسطير هذا الجدول وإحاطته بخط مزدوج. ونقر أن هذا «القلم» نفسه كان يساعدهم على رسم هذه الإطارات. واعتقد أيضاً أنهم كانوا يستخدمون «القلم» لرسم الأشكال المصاحبة للجدول لأن الخط المائل موجود في تحديد الأشخاص. ولندكر بهذه المناسبة أن استخدم مثل هذه الأداة لرسم أشكال من أول جرة قلم يمنح الرسامين أو بالأحرى الكتاب ألفة كبيرة على ذلك. وفي الواقع إن الخطوط الأولية عريضة ولكنها ثابتة ومرسومة بلا تردد بللمسة مضبوطة وإحساس بالأشكال يستحق الإعجاب خاصة بالنسبة للحيوانات. ولا يوجد بالتأكيد شعب قديم يملك هذا الكم من الفنانين، أعني بذلك رجالاً يتميزون بهذه الموهبة في معرفة الأشكال الأساسية والمميزة، وأخيراً يملكون هذا الاعتياد

(١) إن كلمتي «قلم» و Calamus من الأصل نفسه. والكلمة الثانية تعني بوصة وريشة سواء باليونانية أو اللاتينية، مما يشير إلى أن الإغريق والرومان كتبوا في البداية على ورق بردي واستخدموا البوصة. وقد تكون هذه الكلمة نفسها كلمة قديمة لدى المصريين استعارها منهم الإغريق كما استعاروا استخدام أدوات الكتابة.

الكبير على الأشكال الأولية. فلا نجد في بلد آخر سوى مصر المخططات الأولية للرسومات يمثل هذه الجودة التي نراها عادة في المقابر وفي بعض الآثار غير المكتملة، وأخيراً في المخطوطات. وسوف نتحدث لاحقاً عن وسائل الرسم على البردي. ولتقدم أولاً فكرة عن شكل هذه المجلدات القيمة سعتها تكوينها والحالة التي وجدت عليها .

كيف نستطيع أن نرسم الدهشة التي أصابت الرحالة بعد أن نزعوا أو قتلوا عشرين من لفائف الضمادات حول الموميאות فوجدوا أمامهم ثنائف سليمة ؟ مهما حاولنا وصف التعجب والفضول والحماس الذي أصابنا جميعاً تدريجياً لرسمنا صورة باردة وباهتة مقارنة بالحقيقة . فدعونا لا نحاول الشروع في رسم هذه اللوحة، ولنكتف بمجرد سرد الحقائق التي رأيناها .

لقد اكتشفنا أوراق البردي تحت الأغطية الخارجية للموميאות ، عادة بين الفخذين وأحياناً بين الذراع والجسم . ووجدناها في الموميאות من الجنسين على حد سواء ولكن بكثرة في موميאות الرجال . كما أن الموميאות المجهزة ببساطة تحتوي على مجلدات تماماً مثل تلك التي أعدت بشئ من البذخ .

إن الارتقاع في هذه اللفائف متغير وكذلك الطول وبشكل أكبر . ولقد كانت أكبر وأقيم واحدة من اللفائف التي وجدناها بطول تسعة أمتار وعشرين سنتيمتراً (حوالي ثمانية وعشرين قدماً وأربع بوصات)^(١) . ولكن لا ينبغي أن نحكم على أبعاد الورقة المصرية انطلاقاً من هذه المقاييس؛ لأنه لا يوجد ما يحدد هذه الأبعاد إذا ما نظرنا إليها بالطريقة التي وصفها «بليتي» .

إن كل مجلد ملفوف حول نفسه في التفاف سطوي من اليسار إلى اليمين ... وهو مؤشر ينضم إلى الأدلة التي نملكها من قبل على أن المصريين كانوا يقرأون من اليمين إلى اليسار . واللفافة مسطحة وهي ليست خميعة كما كنا نتوقع.. ويرجع ذلك إلى الطبقة المزدوجة من الصمغ والرسم الموجود فوقه، وعند لمسها

(١) يتراوح الارتقاع بين ثمانى وعشرين وسبعة وثلاثين سنتيمتراً (من عشرة بوصات تقريباً إلى حوالى ثلاث عشرة بوصة).

نجدها يابسة وسريعة الانكسار ولها رائحة النباتات العطرية . لونها أصفر داكن أو متسخ . ومن المستحيل فردها عند إخراجها من المومياء لأن أقل حركة لفتحتها تجعلنا نسمعها تطقطق ونرى بعض الألياف المتشابكة تنزع منها . وبالتأكيد لم تكن هذه الحالة الأولية لهذه المخطوطات لأن الكاتب يحتاج ورقة أكثر مرونة حتى يستطيع استخدامها . واعتقد أن هذا الأثر ناتج عن الضمادات التي كانت تلف حول الجسد وهي ساخنة جداً . وبالإضافة إلى سخونة القماش هناك سبب مستمر ألا وهو حرارة البئر المرتفعة ، مما تسبب في التيبس الكامل للفائف على الرغم من الأغشية الملفقة التي تغلفها .

ومن المجدى أن نقدم هنا فكرة عن الاحتياطات التي ينبغي أن تراعى لفرد هذه المجلدات ، وذلك لتوجيه من سيقومون بهذه العملية فيما بعد . أولاً يجب أن ترطب ورقة البردي بتغطيتها بعدة قطع من القماش المبلول . وعندما نرى أن الرطوبة قد تغلغلها بشكل كاف ، نقر قطعة من الشاش الخفيف على إطار على أن يكون طولها أكبر من الطول المتوقع للمجلد . ثم نضع طبقة رقيقة جداً من الصمغ المذوب جيداً تحت هامش المخطوطة وفوق الشاش ونضمهما معاً بضغط خفيفة ثم نقر ونلصق على التوالى بقدر صفيح - من اثنين إلى ثلاثة سنتيمترات كلما كانت الأجزاء السابقة قد التصقت . وأفضل طريقة لضغط ورقة البردي على الشاش بلطف هي استخدام سداة من القماش بخفة . ويجب أن يتم هذا العمل في الظل، وينبغي بشكل خاص ألا يترك لفترة طويلة . كما يجب أن يبعد التراب بعناية وكذلك كل ما يساعد على جفاف الورقة . ونرى كم من الوقت يتطلب هذا العمل لفرد ورقة بردي من عشرة أمتار .

وعلى الرغم من هشاشة هذه المجلدات، فهي محفوظة وسليمة بشكل جيد جداً بالمقارنة بأقدم المخطوطات المعروفة وكذلك بالمخطوطات التي تم اكتشافها القرن الماضي في هركولانيوم. كما لو كان بقاء جميع أعمال المصريين القدماء حتى الشديدة الرقة منها في حالة سليمة يرجع إلى شدة قدمها وهي ميزة تتفرد بها مصر منذ قرون عدة على جميع الأمم المعروفة! فكم من المهارة ينبغي أن تتوفر في العلماء المكلفين بجمع قطع المخطوطات في «هركولانيوم» لتفسير

بقايا الكتابة حرفاً حرفاً تقريباً قبل أن تختفى للأبد ! وعلى فرض وجود أمهات الكتب مختلفة وسط هذا الحطام فقرصة العثور عليها ضعيفة جداً وسيستغرق وقتاً طويلاً للانتفاع بها على الرغم من جميع الوسائل البارة التي تستخدم في هذا ؛ وعلى النقيض نجد أن البرديات المصرية يمكن فتحها وقردها دون عناء ويمكن نسخها بدقة ودون نقصان .

وعندما نفحص ونقارن البرديات المختلفة، نرى : أولاً أن جميعها مكتوب في أجزاء منفصلة : أعمدة أو صفحات ، ثانياً أن بها مشهداً رئيسياً لا يتغير ، ثالثاً أن بدايات بعض الفقرات - إذا كان ممكناً أن نستخدم هذه الكلمة - مخطوطة باللون الأحمر في حين أن النص بالأسود، رابعاً وأخيراً أنه يوجد نوعان من الأحرف يمكن أن نطلق بصفة مؤقتة على النوع الأول اسم أحرف هيروغليفية وعلى الثاني رموز أبجدية. النوع الأول نراه في جميع المخطوطات على الأقل في اللوحة الكبيرة الرئيسية ولكنه قليل العدد ولا يستعمل كثيراً. أما النوع الثاني، فهو لحسن الحظ، يغطي تقريباً جميع البرديات باستثناء اللغات المكتوبة كلها بالأحرف الهيروغليفية (١) .

وتتقسم المخطوطات الأبجدية بطولها إلى صفحات. ولعدم وجود كلمة أخرى، فإنني أطلق هنا كلمة «صفحة» مصرية على نسخة معينة مكتوبة في مستطيل متغير من حيث الارتفاع والعرض وينفصل عن مساحة أخرى مماثلة بفراغ بقدر سنتيمتر واحد تقريباً. وهذه الصفحات متغيرة، أيضاً نتيجة لكتابتها الواسعة أو الضيقة، القوية أو الضعيفة ، الشديدة السواد أو الباهتة، ولكن هذا الميب الأخير يعتبر نادراً والأحرى أنه يعود إلى سبب عرضي؛ لأن هذه المخطوطات تلقت إليها النظر أحياناً بلمعة وقوة الحبر الأسود فيها. وسوف نرى بعد قليل أن الألوان الأخرى محتفظة أيضاً بروقتها.

(١) لم نحضر من هذا النوع الأخير سوى واحدة. وهي مرسومة في اللوحات ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، المجلد الثاني.

ولدينا ورقة بردى على هامشها بعض الأحرف المنفصلة كما لو كان الكاتب يريد تجربة ريشته^(١). هذه الأحرف تشغل الهامش الأيمن الذى من المفترض أن يبدأ الكاتب منه، بالإضافة إلى ذلك فهى باهتة نوعاً ما وأصغر حجماً. والحروف الهيروغليفية هى الأكثر قوة وعرضاً^(٢)؛ لأن الريشة تبرى بشكل غليظ أكثر لكتابتها .

وكما ذكرنا من قبل فالأحرف الهيروغليفية تصاحب مشهداً خاصاً يوضع على اليسار أو فى نهاية المجلد، ولقد قام بالفعل العديد من الرحالة بوصف هذا المشهد، ومن بينهم السيد دونون وهو أول من رآه فى إحدى المخطوطات. ويكفى أن نذكر هنا أنه وفقاً لجميع الظواهر، فإن هذا المشهد يشرح طريقة حساب الروح البشرية الموجودة على اليمين وهى بلا شك روح الجسد الذى وجدت البردية عليه . وتستقبل إيزيس الروح بعد أن تقدمها امرأة فى ملابس إلهة ويقوم كاهنان مقنعان بوزن أشياء رمزية فى ميزان يُعتقد أنها تمثل الأعمال الطيبة والخبيثة للإنسان^(٣)، ويقوم كاهن آخر مقنّع أيضاً بكتابة نتيجة الوزن على لوح ، وأخيراً يجلس إله على عرش مرتفع يبدو أنه يقوم بمهام القضاة. وبين الكاهن الأخير والإله نرى على مذبح صورة وحش له رأس تمساح وجسد أسد وله العديد من الضروع ... وهو حيوان خرافى سيكون من الصعب أن نقدم أية تخمينات بخصوصه أو أن نبرزه هنا بشكل واضح . ونجد على مذبح آخر زهرة لوتس كبيرة. وما يثير الفضول أكثر هو مشهد الميزان وعلى وجه الخصوص شئ يتدلى من أقدام فرد ، وهو نوع من الثعالب التى يبدو أنها تعمل فارق الأوزان فى كفتى الميزان وبالتالي يتم التوازن. إذا أردنا الاعتقاد أن النتيجة لصالح الشخص، سنقول - وما زلنا فى الاحتمال نفسه - إن الأعمال الشريرة تمثلها أو يشار إليها بالريشة، والأعمال الطيبة بالإناء، وبما أن النقالة موضوعة بين كفة الورقة ومتنصف الرافعة .

(١) انظر اللوحة ٦٠ ، المجلد الثانى.

(٢) نفسه .

(٣) هذا الميزان يختلف كثيراً عن الميزان المرسوم فى اللوحة ٤٦ ، المجلد الثانى قد وصفناه آنفاً.

وإذا دققنا النظر، فسنلاحظ أن المسافة بين الثقالة والمنتصف هي ربع ذراع الرافعة ويوجد هنا الرقم الذي ينبغي أن يسجله الرجل الذي يحمل رأس أبيس (أبي منجل) كإشارة على زيادة الأعمال الطيبة عن الأخرى. ولن يدهشنا أن نجد الكاهن الذي يضبط الثقالة ويعاين المسافة بينها وبين المنتصف يضع قناع صقر والكاهن الذي يبدو أنه يطرح الأسئلة يحمل قناع ابن آوى وذلك بعد أن رأينا في السرايب هذه الحيوانات مرسومة ومنقوشة، بل محنطة مثل الإنسان. وسوف أن نتناول بطريقة سطحية موضوعاً شائئاً ولكنه غامض يخشى أن يضل فيه الخيال. ومع ذلك، فهو جدير بأن يجذب كل انتباه القراء. فلنتاوله أيضاً في برديات أخرى ببعض التنوع. هي البردية الأولى نجد أن إيزيس هي الوجه النسائي الوحيد وأن زهرة اللوتس تدعم أربعة أشكال أطلقنا عليها سالفاً اسم أوان كانبوية. والثانية مضاف فيها عصا كبيرة منفردة وشكل صغير يجلس على عصا أخرى. وفي الثالثة نجد الشكل الصغير نفسه وأربعة أوان وإيزيس بمفردها، ولكن الكهنة قد غيروا مهامهم فالذى يزن وله رأس ابن آوى هو من يتابع الثقالة.

إن جميع المشاهد المتشابهة تضمها لوحة مماثلة لشكل المعابد في مصر، فإطارها عبارة عن عمودين ذي شكل مقسم وتاج العمود غير مكتمل وسطح العمود تزيينه نائثة. وفي كل زاوية فوق النائثة، يوجد قرد يمسك بميزان والباقي تشغله أفاع وأوراق كبيرة. كل هذه الزخارف وأخرى كثيرة لم نذكرها نجدها في مختلف المخطوطات. ولكن الشئ الجدير بالملاحظة والمشارك بينها أيضاً هو غياب الكتابة العامية داخل اللوحات فلا نرى فيها إطلاقاً سوى حروف هيروغليفية. بالإضافة إلى أن الفروق التي نلاحظها بين النقوش الهيروغليفية في هذا المشهد نفسه في البرديات المختلفة يجب أن تكون متعلقة بتاريخ الأشخاص المحنطين. والدراسة التي سنقوم بها في هذا الصدد سوف يكون لها أهمية أكبر وقد تكون أكثر سهولة. ونجد دائماً بين الحروف الهيروغليفية وسطح العمود صقين من الأشكال الجالسة متشابهة جميعاً وعلى رأس كل منهم ورقة. ونستطيع أن نلاحظ أن عدد هذه الأشكال متماثل في برديتين^(١)، وهو: ثلاثة

(١) انظر اللوحين ٦٠ و ٦٤ ، المجلد الثاني.

وعشرون فى الصف الأعلى وتسعة عشر فى الأسفل ومجموعهم اثنان وأربعون .
والعدد فى البردية الهيروغليفية يزيد عليه بواحد .

والشخص الرئيسى فى اللوحة نجده فى المخطوطة كلها بأوضاع مختلفة فتارة نجده يصلى رافعاً يديه أمام صور الآلهة، وتارة أخرى يقدم لهم القرابين والتحيات ، أو نجده مشغولاً بأعمال مختلفة كأن يحمل شموعات أو صناديق مقدسة أو هياكل صغيرة ... الخ . ونعرفه من ثوبه الذى لا يتغير من مكان لآخر خلال هذا النوع من التعميد . وتتوالى كل هذه المشاهد الواحد بجانب الآخر دون فاصل مثل اللوحات الأولى فى نهضة الفن . وقد تكون هذه المشاهد تشير إلى الاختبارات التى يجب أن تمر بها روح المتوفى قبل الحساب الذى يحدد مصيرها . ونذكر أيضاً من بين هذه الطقوس القرابين والمراكب التى تنقل فيها المومياءات ومشاهد أخرى كثيرة تسترعى الانتباه نتركها ليقوم القارئ الشغوف بدراستها . ولنلاحظ فحسب أن هذه الرحلة الطويلة تحتل أعلى المخطوطة وأحياناً المنتصف ويفصلها عن صفحات الكتابة خط مزدوج . ونجد أن صور المعبد والمذبح والمقصورة أحادية الحجر كثيرة ومتنوعة فى هذه المحطات المختلفة، فتمتطيع أن نرى مصقورة أحادية الحجر بسقف هرمى تحديداً بنفس شكل مصقورة هاو الكبير^(١) . وسوف نرى أيضاً مشاهد زراعية بتفاصيل شائقة^(٢) وحيوانات وطيور ونباتات لن نراها فى مكان آخر، وكذلك ثعبان بلون أحمر وحشرة سوداء بشمانى أرجل تشبه العقرب بذيلها المنتصب، وأخيراً ثلاثة تماسيح مضروبة أو مثقوبة بحرية وتبدو التماسيح وهى تحول رأسها كما لو كانت تريد أن تنفادى الضربة التى تهددها .

إن الرسام أو الكاتب الذى يرسم جميع هذه الأشكال لا يلتزم دائماً بالتناسب نفسه؛ فعندما تكون المساحة ضيقة يرسم الأشكال قصيرة . ومثال على ذلك لوحة صغيرة أقصر بالنصف من مثيلتها المرسومة بجانبها لأن الكتابة المامية

(١) انظر اللوحة ٦٢ ، المجلد الثانى ، واللوحة ٢٨ ، المجلد الرابع .

(٢) انظر اللوحة ٦٢ ، المجلد الثانى .

تشغل المكان^(١). ومن حين لآخر، نجد أن الكتابة تبترضها بعض اللوحات الأخرى غير المشهد الرئيسي الكبير. ومثل المشهد الرئيسي، فهذه اللوحات لها إطار ومصحوية أيضاً بكتابة هيروغليفية بدلاً من الأحرف العامية، ونستطيع أن نرى أمثلة على ذلك في اللوحات^(٢).

إن اللقائف التي وصفناها منذ قليل بشكل سريع فتحت كلها تقريباً من أحد طرفيها أو منهما معاً. فتجدها اليوم بشكل أو بآخر ممزقة عند الهامش سواء حدث ذلك أثناء نزعها من المومياء أو أن تكون البردية قد احترقت أو تلفت بفعل حرارة النباتات العطرية، وهذا هو سبب وجود العديد من التجويفات المختلفة العمق والمسافة التي نراها في الرسومات. ففي الحقيقة يتضح أن هذه التجويفات أكثر تقارباً نحو اليسار - أي في وسط اللقافة - عنها على الطرف حيث يكون القطر أكبر. ونلاحظ هذه الحالة خصوصاً في المخطوطة الهيروغليفية. وفيما يلي سنتحدث فحسب عن هذه البردية.

تشكل المخطوطة الهيروغليفية أهمية كبيرة بسبب بقائها المدهش وكبر حجمها الذي يفوق أية مخطوطة أخرى على وجه الخصوص بسبب كتابتها التي لا يتخللها رمز واحد عامي أو عادي. فتجميع الأحرف منظمة بشكل رأسي وفي أعمدة واحداً واحداً أو اثنين اثنين معاً، في حين أن الكتابة العامية دائماً تكون في أسطر أفقية. ويصل عدد جميع هذه الأعمدة إلى خمسمائة وخمسة عشر أما عدد الرموز فهو أكثر من ثلاثين ألفاً.

ونسيج الورقة معظمه سليم تماماً وكذلك الكتابة التي تبدو في غاية الجمال، والحبر ما زال حتى الآن شديد السواد. واللون العام للورقة أصفر مائل للحمرة وهو ما لم تتم محاكاته في النقش بجميع الدرجات. فقد حرصوا على إعطاء نسخة دقيقة من ألوان الأبيض والأحمر والأخضر والأزرق والأصفر. الأحمر والأبيض رائمان، ولكن مهما كان بريق الأول فجمال الثاني ما زال باهراً خاصة

(١) انظر اللوحة ٦٤، المجلد الثاني، في الأسفل على اليسار.

(٢) انظر اللوحين ٦٣، ٦٥، الخ، المجلد الثاني.

بعد كل هذه القرون. الأخضر والأزرق تلقاً بعض الشيء. أما الأصفر، فله درجتان : الأصفر البرتقالي وهو باهت ، والأصفر المائل للخضار.

وإذا انتقلنا من فحص الألوان إلى الأحرف أعجبتنا دقة الأشكال والسهولة التي يعمل بها الرسام رغم صغر حجم الرموز. وينظر عابرة نجد أن كل حيوان يتميز بتحديد خاص به دون اختلاط. وبالتالي، تتميز أشكال العقاب والصقر والحجل والبومة وأبى منجل والمصفور والطيور الأخرى دون التباس فيما بينها على الرغم من أنها مرسومة بخط واحد. وتعرف بالسهولة نفسها على الثور والغزال والأرنب البري والخنزير والكبش والتمساح والأسد والأسماك، كما توجد حشرات أخرى غير الجعران ولكننا لا نستطيع أن نقدم رأياً عن طبيعتها .

وبالنسبة للصور الكبيرة المكونة للصف العلوي، فهي مرسومة بالمهارة نفسها ولكنها أقل صعوبة. ونخشى هنا أن نتوغل في وصف متواصل دقيق لهذه السلسلة الشائقة من الصور . فبالنسبة للقارئ الذي اعتاد بلا شك على أشكال الآلهة والكهنة والرموز والحيوانات والنباتات، فمن السهل أن يتعرف على أغلبها بحيث يكون تقديم لائحة طويلة وجافة من المصطلحات شيئاً غير ضرورياً وبالطبع مملاً، بل قد يضمن من فضوله ويحرمه من متعة أن يقوم بنفسه بهذا الاستعراض ومن التطبيقات التي ستطرا بخلده. ومن ناحية أخرى، هناك أشياء لا نستطيع أن نهملها تماماً دون أن يبدو أننا أجرينا أية دراسة عن مخطوطة بهذه الأهمية. ولتجنب هذين المأزقين سوف نفتار بعض الصور الأكثر تفرداً وسوف نصفها للقارئ . وبالنسبة للملاحظات الخاصة بالرموز الهيرغليفية فسنفرد لها مكاناً في الجزء الثالث .

ولن يجدي هنا أن نعود مرة أخرى للوحة حساب الروح الكبيرة التي وصفناها بما فيه الكفاية في البرديات السابقة ، ولكن يعتبر الشخص الموجود في المشهد - والذي هو بلا شك الشخص نفسه الموجودة صورته على المومياء المنزوع عنها اللصافة - جدير بأن نتتبعة في الصف العلوي، لا خطوة بخطوة؛ ولكن في المحطات المثيرة أكثر للاهتمام أو الأسهل في الشرح. ونستطيع دائماً التعرف عليه بمجرد رؤيته من ثيابه وخصوصاً من ألوانها. فهو مرسوم بالأحمر وثيابه

دائماً عبارة عن منظر أبيض طويل وياقى الجسم عار حتى الرأس بدون غطاء .
 فى البداية يركب زورق حيث يقدم التحية للآلهة الكبار أوزوريس وإيزيس
 وحريوقراط، ثم يمر باختبارات عدة، ويتم تقديمه للعديد من الأشكال الرمزية
 للآلهة ويقوم بأداء صلاة أمام كل منهم ويقدم أضحية أو قرباناً فى معظم
 الأحيان عبارة عن زهرة أو عدة زهور لوتس زرقاء، وأشكال الآلهة أحياناً تكون
 ثلاثة وأحياناً أخرى أربعة وتحمل قناع رأس الصقر أو ابن آوى أو الأسد أو أبى
 منجل أو القرد. وبعد قليل نجده فى وضع مومياء راقداً على سرير فى شكل
 أسد. وهناك صورة لافتة للنظر فى جميع المشاهد بالمقابر وهى الصقر بوجه
 إنسان^(١) يرتفع بجناحيه المبسوطين فوق الجسد ويبدو أنه خرج منه .. شعار
 غريب سنتناوله فيما بعد . وبعد ذلك نراه وهو يفتح باب مقصورة وكأنه يريد أن
 يترك الطريق مفتوحاً أمام هذا الطائر الرمزى. وبعد قليل يطير هذا الطائر
 بفنق الجناح . ويفتح الشخص أيضاً بابين آخرين لمقصورتين تحتويان على
 صور الآلهة .

ويبدو أنه لعدم وجود مساحة فى المخطوطة فى الثلث الثانى تقريباً منها تم
 تكديس مشاهد عدة فى لوحة واحدة كان من المحتمل أن تؤدى إلى تطويل الرحلة.
 فجزء من هذه اللوحة مخصص للزراعة حيث نرى الشخص نفسه مشغولاً على
 التوالى بأعمال الحرث والبذر والحصاد ودرس الحبوب ، ثم يقوم بتقديم العديد
 من القرابين ومن بينها قربان لستة آلهة مجتمعين ويمر فى النهاية أمام أبواب
 عدة لمابد ومحطته الأخيرة تكون أمام صورة ثلاثية لإله واحد وبعد ذلك لا نرى
 صوراً أخرى ويكتمل النص حتى اللوحة الختامية حيث يجالس الشخص على ما
 يبدو . وينبغى أن نبرز أيضاً فى هذه الرحلة الطويلة صورة القرد واقفاً وجالساً
 وراقداً ، وصوراً فى غاية الغرابة مثل امرأة عارية تبدو وهى تلقى بنفسها فوق
 جمران^(٢)، وقطة تضع رجلها فوق ثعبان ورأس امرأة تخرج من زهرة لوتس زرقاء

(١) قبل هذا المكان فى المصنف الملوى نجد نفس هذا الشكل وحيداً ويعجم كبير جداً .

(٢) انظر اللوحة ٧٥ ، المجلد الثانى ، أعلى العمود الثانى .

وجميلة^(١) بالإضافة إلى حيوانات مرسومة بالحجم الطبيعي مثل صقيرين بريش كثيف^(٢) وأسد رابض^(٣) ويومة كبيرة سوداء بطنها أبيض^(٤)، وطائر الشاطئ مع بلشون أبيض^(٥) ورموز تم ترميفها من قبل على أنها رموز رقمية^(٦).

وخلال هذا الوصف السريع، لم نذكر أى شئ عن الألوان على الرغم من أهميتها؛ لأن الحديث لن يستطيع أن يعبر عنها دون اختلاط، ولأن اللوحات هي القدرة على أن تعطى عنها فكرة صحيحة، حيث تم تلوينها بمحاكاة دقيقة^(٧). ينبغي فعصب أن تؤكد ما سبق أن قلناه عن لون ابن آوى وهو أن اللون الأسود مخصص له بشكل دائم؛ لأن الكهنة والأكله الذين يضمون قناعه على وجوههم لا نجد فقط أن لون القناع أسود، بل هم أنفسهم مرسومون بالكامل باللون الأسود.

المبحث العاشر: الطوب المطبوع الموجود في المقابر

لقد أرجأت حتى الآن حديثي عن الطوب المطبوع الذي وجدته في السرايب لأنه قليل الوجود كمادة استخدمها المهندسون في بناء المقابر أكثر من كونه يحتوى على نقوش هيروغليفية. بالإضافة إلى أن ما سبق يصور بشكل أفضل القليل الذي نوبنا أن نذكره. وياتباع الحنايا في إحدى المقابر التي تتعرج في انحدار سريع^(٨)، استوقفني حائط يسد عرض الرواق كله، ولم يكن هذا الحائط كاملاً. واندھشت لرؤيتي شيئاً مبنياً وسط رواق محفور في الصخر، فأردت أن أتأكد من طبيعة المادة المستخدمة في بنائه وانتزعت منه بعض اللبنات. ولكن

(١) انظر اللوحة ٧٤، المجلد الثاني، العمود الثالث.

(٢) نفسه، العمود التاسع والثالث عشر.

(٣) نفسه، الممود ١٢٠.

(٤) انظر اللوحة ٧٣، المجلد الثاني، عمود ١١٧.

(٥) نفسه، عمود ١٠٣.

(٦) انظر اللوحة ٧٥، المجلد الثاني، عمود ٦٩ وانظر أيضاً شرح اللوحة ٢٨، الشكل ٣٦، المجلد الثالث.

(٧) انظر اللوحات ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، المجلد الثاني، والشرح.

(٨) هذه المقبرة هي نفسها التي تحدثنا عنها في الفصل الخامس التي تحتوى على انخفاض مبالغ من حوالى ثلاثة أمتار تحت الأرض؛ ونرى فيه العديد من الرسومات وكذلك التماثيل الجالسة وهي صغيرة الحجم ولكنها منفذة بشكل جيد.

كانت المفاجأة كبيرة عندما وجدت على جانبيين من كل منها نقشاً بارزاً بالحروف الهيروغليفية واضحاً جداً وكان ذلك عليها جميعاً. وهذا النقش موضوع فى سمك البناء دون مراعاة للكتابة الهيروغليفية^١ ولم يساورنى أى شك حينئذ فى أنه نوع من الأختام ، وبدا لى واضحاً أن هذا الختم كان يستعمل بواسطة قالب من الخشب . وفى الحقيقة، فإن عمق النقش كان ممثلاً بأخاديد صغيرة تمثل بوضوح ألياف الخشب . الطوب مزخرف... والنقش موحد... واستخدام الخشب فى الطبع... كل ذلك أثار فضولى بشدة فأخذت منه ثلاث عينات للتحقق من هذه الوقائع المختلفة : هذه العينات مرسومة فى الكتاب^(١). يبلغ حجم كل منها ثلاثة وثلاثين سنتيمتراً (أكثر من اثنتى عشرة بوصة) فى الطول وخمسة عشر سنتيمتراً (٥ بوصات و ٦ خطوط) فى العرض وسمكها حوالى سبعة سنتيمترات (بوصتين و ١ خطوط) . هناك نقشان على السمك أكبرهما موجود على الجانب الطويل والأصغر على الجانب الضيق أو الطرف. عدد الأحرف يصل إلى ستة عشر فى الأول وأحد عشر فى الثانى. ويصيط بكل نقش زخرفة مريعة فى شكل خيط بالبروز نفسه الذى تتسم به الأحرف الهيروغليفية.

هل كان يمثل ذلك علامة الصانع ؟ هل كانت إشارة على التقديس الدينى لهذه اللبئات ؟ هل كانت الغاية منه مشابهة لتلك الخاصة بالطوب فى بابل وبالطوب الرومانى المقطى أيضاً بالكتابة^(٢) ؟ هذا ما لا نستطيع حسمه . إذا كان

(١) انظر اللوحة ٤٨ ، الشكل ٦ ، ٧ ، ٨ ، المجلد الثانى ، ونجد إحدى هذه اللبئات فى مجموعة السيد كوتل.
(٢) اللبئات فى طيبة تشبه كثيراً اللبئات فى بابل، ومن الممكن لهذا التقارب أن يعسم مسألة من الذى سبق الآخر المصريون أم البابليونيون؟ وفقاً للسيد هاجيه (فى بحث عن النقوش البابلية المكتشفة حديثاً، ص ٥٨)، لا تحتوى اللبئات البابلية على علامات فلكية أو ما شابه كما تؤكد شهادة بلين، ولكنها تشمل - مثل اللبئات الرومانية - الإشارة إلى نوع اللبئات واسم الخزاف الذى صنعها وكذلك اسم المكان الذى صنعت فيه . ومع ذلك بما أن اللبئات الرومانية تحتوى على أسماء الحكام مما يمكن بالتالى أن يخدم التاريخ ، فمن الممكن إذن أن تحتوى لبئات بابل التى تشبهها على بعض الأحداث التاريخية. وكذلك نستطيع أن نجد بين نقوش لبئات طيبة - التى تبدو أيضاً أنها علامة للصانع - بعض الإشارات إلى الأماكن التى تعتبر مهمة للتاريخ أو الجغرافيا . وسوف نكتشف بلا شك من بعض الأختام فيها - كما اكتشف يوشان فى بابل - أن اللبئات كل حى النقوش الخاصة بها.. وأختم هذه الملاحظة بالإشارة إلى أن نقوش اللبئات فى الأغلب مستترة فى نهاية أسوار بابل تماماً مثلما لاحظت فى المقبرة التى أتحدث عنها.

من المفروض أن تظهر هذه النقوش ، فكيف نتصور إذن أنه تم طباعة اثنين منها على كل طوبة بما أنه من الضروري أن أحدهما سيكون مخفياً ؟ وحتى إذا فرضنا أن المصريين القدماء ليسوا من بنى هذا الحائط بل النامكيين أو العرب الذين كانوا يريدون تقسيم السرداب من الداخل للانتفاع به ، فمازلنا نريد تفسيراً بخصوص وضع المصريين للأحرف على واجهتين متجاورتين . ومع ذلك عندما سلمنا بأن تكون هذه النقوش مجرد علامة أدركنا الواقع بشكل أفضل حيث إنه فى هذه الحالة لا يهم أن تكون الأحرف ظاهرة أو مخفية . أما عن العمل فى هذه اللبئات ، فهو غير متقن إلى حد ما ، فهى غير صلبة ولم تجفف بالتساوى ، بل من الصعب أيضاً أن تؤكد إذا ما كانت قد جففت على نار أو فى الشمس . لونها أحمر داكن والأجزاء غير المزخرفة خشنة . ولأن الواجهات منقوشة بعمق ، فالأضلع تشكل حافة بارزة مستديرة^(١).

ولم ير هذا التفرد إلا فى قبو واحد بل وفى مكان واحد فى مصر كلها وذلك على الرغم من كثرة الأسوار القديمة من الطوب المنتشرة فى البلاد . وقد يثير هذا التفرد العديد من الافتراضات ولكن المؤكد فى ذلك أن المصريين القدماء هم الذين طبعوا الأحرف على هذه اللبئات باستخدام لوح خشبى . وهذه الأحرف الهيروغليفية هى قطعا من النوع نفسه الموجود فى أقدم المعابد ، فترى فيها أبيس رمز الماء والضوء ... إلخ . فينبغى إذن أن نعتز أن المصريين فى أقدم العصور قد قاموا بمحاولة - وإن لم تكن كاملة بالطبع - للحفر على الخشب وطباعة أحرف الكتابة . ولقد علمنا من قبل أن الفكرة الأولى لتعدد الأحرف لم تكن اكتشافاً منسوباً للمصريين فعسب ، فاختراع الأحرف المتحركة يعتبر من دواعى فخرهم الحقيقى . ليست قضيتنا الآن أن نقارن هذه المحاولة فى بدايات الفن بنظيرتها لدى الصينيين أو شعوب أخرى . ويستطيع كل فرد أن يقوم بهذه المقارنة بسهولة ووفقاً لأفكاره الخاصة . المهم أننا تحققنا من هذه الواقعة لدى المصريين .

(١) أحضر السيد سان - جيئى واحدة منها يصل بروز الحواف فيها إلى ثمانى مليمترات .

الجزء الثالث

ملاحظات وافتراضات متعلقة بالآثار

المبحث الحادى عشر : كتابة البرديات

إذا نظرنا إلى المعنى المباشر فى شهادة الكتاب، فينبغى أن نتأكد أنه لم يكن فى مصر سوى نوعين من الكتابة : الأول عامى يستخدمه الشعب، والآخر سرى يستخدمه الكهنة . وكان يطلق على هذا النوع الأخيرى «هيرى» أو «هيروغليفى»، أى مقدس لأنه يستخدم فى أغراض مقدسة، وكان يتكون من عدد كبير من الأشكال والرموز من كل نوع، معظمها قائم على المحاكاة وهو بالضبط ما نطلق عليه «الأحرف الهيروغليفيه». أما النوع الأول، فهو عبارة عن خطوط متماثلة مع خطوط الكتابات الأبجدية وخاصة الكتابات الشرقية. ألا نرى بالفعل فى المخطوطات هذين النوعين من الرموز حيث نجد بعضها منظوماً فى أعمدة ومنفصلاً ومكوناً كله من حيوانات ونباتات وأشكال مختلفة معروفة كلها تقريباً، والبعض الآخر فى أسطر أفقية مجمع ومختلط بعضه ببعض فى الغالب بدون أشكال تقليدية واضحة؟ ومن جهة أخرى، فإن عدد الرموز الأولى كبير جداً والثانية محدود جداً. إذا قرأنا بمناية ما كتبه هيرودوت وديودور الصقلى دون اللجوء إلى التعليقات ثم نظرنا بعد ذلك إلى المخطوطات، لاقتنعنا أنه لم يوجد فى مصر سوى هذين النوعين من الكتابة. يقول هيرودوت إن المصريين يستخدمون نوعين من الأحرف «الشعبية» و «المقدسة»^(١). ويقول ديودور إن الكهنة كانوا يعلمون أطفالهم نوعين من الأحرف: «الشعبية» التى كان يتعلمها

(١) هيرودوت، التاريخ، الكتاب الثانى، المقطع ٣٦.

الجميع و «المقدسة» التي كانت مخصصة للطبقة الكهنوتية. ويضيف قائلاً إن أصل النوعين يرجع إلى الحبشة، ويذكر أمثلة للأحرف الهيروغليفية كان يستخدمها الشعبان على حد سواء^(١). ولا نجد دليلاً يؤكد هذا الرأي أقوى من مرسوم كهنة منف الشهير المحفور رسمياً على حجر رشيد والذي ينص في أحد أحكامه على أن يتم نقش هذا المرسوم نفسه بالأحرف المقدسة والأحرف العامية وباللغة اليونانية. وهل كان من الممكن أن يلغى النوع الثالث من الكتابة المصرية إذا كان له وجود؟ إن كتابات القدماء بهذا الصدد قد تم ذكرها وترجمتها ونقدها بكثرة حتى إننا نأبى أن نعيد ذكرها هنا. إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل أهمية رأى بورفير وكليمينس الإسكندري، لذلك ينبغي على الأقل أن نذكر أنهما نسباً إلى المصريين استخدام ثلاثة أنواع من الآخر؛ وهى لدى الكاتب الأول الأحرف الرسائية والهيروغليفية والرمزية. ولدى الثانى الأحرف الرسائية والهيرية والهيروغليفية. نستطيع أن نوفق بين الرايين ؟ إننى أميل فى هذا إلى عدم الأخذ كلية برأى واريورتون^(٢). بداية، لا توجد مشكلة بالنسبة للأحرف الرسائية فهى نفسها الكتابة العامية أو الأبجدية. ثم إن الكتابة الرمزية لدى بورفير ذكرها أيضاً كليمينس الذى قسم الكتابة الهيروغليفية إلى كهنوتية ورمزية^(٣). ويتحدث بورفير عن نوعى الحرفين الثانى والثالث معاً قائلاً: «المعنى فيها يتم التعبير عنه بالاستعارات ويفلف بأشكال ملفزة». هذا الكلام لا يمكن أن يقصد به سوى الأحرف الهيروغليفية. وهذا بالضبط رأى كليمينس حيث قال

(١) دودور الصقلى ، تاريخ المكتبة ، الكتاب الأول ، ص ٩١ ، والكتاب الثالث، ص ١٧٦ .

(٢) يقترح واريورتون أن نصحح رأى كلا الكاتبين برأى الآخر بأن نأخذ من أحدهما ما ينقص الآخر، أى أن نأخذ من كليمينس الكتابة الكهنوتية التى لم يذكرها بورفير، ومن بورفير الكتابة الرمزية التى أغفلها كليمينس . ومن هنا استنتج وجود أربع أنواع مختلفة من الكتابة (دراسة عن الأحرف الهيروغليفية، الباب الثامن عشر، قرب النهاية). ولكن هذه الأنواع الأربع يمكن اختصارها إلى اثنين ولقد أشار الكاتب الإنجليزي نفسه إلى ذلك فى الباب السادس عشر. ومع ذلك ، وبعد كل هؤلاء العلماء الذين كتبوا عن هذا الموضوع ، إذا سمعت انفسى أن أطرح شمورى، فلأنه مبنى على أدلة لم يعرفوها وهى آثار الكتابة المكتشفة حديثاً.

(٣) مشروم ، الكتاب الخامس .

عن الكتابة الرمزية إنه يعبر عنها بالاستعارة وبالألفاظ^(١)، وبما أنه لا حاجة لأن تقدم هنا الأمثلة التي ذكرها كليمنيس والكتاب الآخرون فعلينا ألا نفل^(٢) وأن نكتفى بملاحظة أن الأحرف الهيروغليفية والرمزية لدى بورفير والأحرف الهيروغليفية التي قسمها كليمنيس السكندري إلى خمسة أشكال أخرى هي كلها أشكال قائمة على المحاكاة، وكذلك يوجد منها أحرف محفورة في المعابد لا نستطيع أن نميز أية فروق بين هذه وتلك من حيث شكل الرمز. فهي دائماً عبارة عن أشكال كاملة أو أجزاء من إنسان أو حيوانات أو أدوات فنية أو آلات أو نباتات... الخ .

ويبقى أن نذكر ماهية النوع الثاني من الأحرف لدى كليمنيس وهي الهييرية أو الكهنوتية التي قال إن كتاب المعبد كانوا يستخدمونها . ويبدو لى أن الاسم المشابه الذى أطلقه كل من ديودور وهيرودوت ومرسوم منف على هذه الأحرف الهيروغليفية لابد وأن يوضح أن هذه الأحرف الهييرية هي نفسها الهيروغليفية . فإذا كان الكهنة يستخدمون الأحرف العامية للكتابة على الأشياء الخاصة بالدين، ففيم كان استخدام الأحرف المقدسة إذن ؟ ونسأل أيضاً : لماذا تشكل الأحرف الهيروغليفية نوعين لدى كليمنيس وبورفير ؟ الإجابة هي كما أخبرنا كليمنيس وديودور ، لأنه كان هناك العديد من الطرق للتعبير عن الأفكار بواسطة الأشكال . وهذه الطرق على ما يبدو لم يعرفها ديودور ولا هيرودوت . ونستطيع أن نضيف أن نضيف أن الكتابة الهييرية كانت تختلف عن الهيروغليفية لأنها أحرف شائمة وتختلف في طريقة كتابتها عن الأحرف المنقوشة . ولكن بالفعل الرموز كانت واحدة والأحرف لها الشكل والتنظيم نفسيهما، في النهاية: الكتابة كانت واحدة والمعنى فحسب يختلف .

أستطيع أيضاً أن أستشهد ببلينى وآخرين خاصة تاسيت الذين لم يذكروا سوى نوعين من الكتابة هي مصر : الأحرف الهيروغليفية والأحرف العامية ، لكن

(١) سوف يترجم .

(٢) انظر كتاب زويجا دعن أصل واستخدام المسلاته من ٤٢٤ . ويعترف هذا الكاتب بثلاثة أنواع من الكتابة، ويرى أن الهييرية مماثلة للعامية ولكنه لا يقدم أى دليل على ذلك. ومع ذلك فإن الكثير من حديث زويجا يؤيد الرأي الذى أسمى إلى إثباته والذى كان سيمتقه إذا ما تعرف على كل آثار الكتابة المصرية.

كتابتهم معروفة لجميع العلماء، كما أن «زويجا» قام بتجميعها بعناية في كتابه عن المسلات . الحديث الوحيد الذي أريد أن أنقله هنا لأهميته هو ما قاله «أبوليه» الذي ذكرته من قبل . ففي الجزء ١١ من كتاب «التحولات» حيث يصف هذا الكاتب تعرفه على عجائب إيزيس يقول إن عجزاً قادته إلى داخل معبد فسبح وقدم القران المتاد ثم أخذ من المعبد بضعة كتب مكتوبة بأحرف غير معروفة : كان الكلام في بعضها عبارة عن أشكال حيوانات من كل نوع وفي البعض الآخر عبارة عن أحرف ممتزجة منظمة في شكل عقدة أو شكل حلزوني في غاية التقيد وضيقة بطريقة يستحيل معها لغير المتخصصين أن يقرأوها . ومن الواضح أن أبوليه كان على علم بنوعى المخطوطات التي نقلناها من مصر والتي كان بعضها مكتوباً بالأحرف الهيروغليفية والبعض الآخر بالأحرف العامية، حتى أن القارئ يستطيع أن يلاحظ في النقوش التي تمثل النوع الثاني دقة وصفه لها . هذا التطابق لن يدهش من قرأ كتاب أبوليه وقارنه بالآثار ويعرف أن هذا الكتاب يقدم طائفة من الحقائق الصحيحة جداً عن طريق العديد من الأساطير. يبدو أن هذا التقارب يجب أن يبدد جميع الشكوك حول المسألة التي نناقشها: ويحصلنا نستنتج أن الأحرف الهيرية أو الهيروغليفية أو الرمزية لدى كليمنيس وبورفير هي نفسها الأحرف المقدسة لدى ديودور وهيرودوت وكتاب آخرين أو بمعنى آخر الأحرف الهيروغليفية الخاصة بالمعابد . وأن الأحرف الرسائية لدى الكاتبين الأولين هي نفسها الأحرف الشعبية أو العامية لدى الآخرين وهي أيضاً نفسها أحرف حجر رشيد والبرديات^(١) . ومع ذلك لا ينبغي أن نستنتج من هذا أن نوعى الأحرف مختلفان تماماً من حيث الشكل ولا يوجد بينهما أية علاقة^(٢) .

(١) للوصول إلى هذه النتيجة يجب أن نقارن بدقة كتابات هيرودوت وديودور وبلوتارخ وبورفير وكليمنيس . إن المقارنة المادية للنصوص لا تترك مجالاً للشك، وبالتالي فإن الأسباب المقدسة لإطلاق وصف «هيرية» على أحرف حجر رشيد وتعمل منها أحرفاً خاصة تبدو ضعيفة جداً .
(٢) يوجد بين الأحرف الأبجدية والهيروغليفية تماثل سوف يتم تناوله في بحث خاص . ويتنبأ أن يكون هذا البحث مزوياً بالأشكال .

فى حالة أن يكون هذا الشرح غير كاف وأن يكون من المستحيل التوفيق بين الكتاب (لأننى لا أنكر الجهود المبذونة حتى الآن للوصول إلى حل) ، يبقى هنا الشهادة الدامغة التى تقدمها الآثار التى لا نرى فيها إطلاقاً سوى نوعين من الأحرف : الهيروغليفية والعامية. فى الحقيقة أن الأحرف العامية ليست متطابقة فى كل من حجر رشيد وضمادات المومياء والبرديات، ولكننا نستطيع أن نلاحظ التشابه بسهولة على الرغم من اختلاف الأزمنة والتنوع الذى تتعرض له الكتابة العامية . إن تباين الأشكال فى هذه الأنواع المختلفة من الآثار يعتبر أقل بكثير من الاختلاف بين كتابتنا الحالية وتلك الموجودة فى المخطوطات الفرنسية القديمة رغم أنها تعود إلى عشرة قرون على الأكثر .

ومن الشائع أن ابتكار أول أبجدية ينسب إلى الفينيقيين، وذلك بشهادة بعض الكتاب، ولكن يمكن للمصريين أن يطالبوا بحقوقهم فى الفخر بمثل هذا الاكتشاف. دون الدخول فى الكتابات المروفة لمعدي من الكتاب مثل أفلاطون وتاسيت ويلى الذين نسبوا هذا الشرف إلى مصر : ألا يشهد لها بذلك وجود هذا الكم من المخطوطات الأبجدية فى قلب الصعيد وعلى أقدم المومياوات فى سراديب طيبة ؟ يقول لوكان الذى كان - بوصفه شاعراً - غير حريص على دقة المعلومات التاريخية: ولقد كانت منف تجهل فى إعداد ورقة البردى عندما أقدم الفينيقيون الأوائل على رسم الكلام فى أحرف. ولكننا نرى أن طيبة كعاصمة أقدم من منف بكثير والبرديات المكتوبة فيها قد تكون سبقت الكتابة الفينيقية مثلما سبقت هذه الأخيرة الكتابات الأخرى. لماذا ترك لنا المؤرخون هذا الكم الضئيل من التفاصيل عن الأبجدية المصرية ؟ يغربنا بلوتارخ أنها مكونة من خمسة وعشرين حرفاً . ولكن إذا أحصينا الأشكال التى تقدمها لنا المخطوطات لوجدناها أكثر . فإما أن يكون للحرف أشكال عدة، أو أننا لم نستطع بعد التفريق بينها بدقة. وأخيراً فإن عدد الأحرف المصرية يتجاوز فعلاً الخمسة وعشرين . فلا يكفى فحسب أن نعرف ونصف كل هذه الأشكال المختلفة ، بل ينبغي مقارنتها بالنقش الوسيط على حجر رشيد. ولعدم وجود أحرف طباعة

خاصة بأحرف البرديات أو الحجر فلن أستطيع أن أقدم للقارئ هنا تقارياً ملائماً وينبغي أن أحيله إلى اللوحات نفسها^(١) وأن أنقل فقط النتيجة التي وصلت إليها . ويضم حجر رشيد من ستين إلى ثمانين حرفاً تقريباً بما فيها الأحرف المتغيرة ، بالإضافة إلى أن الواحد وستين صفحة بردية الموجودة في الكتاب الحالي تحتوى تقريباً على العدد نفسه من الأحرف وذلك دون إحصاء الأحرف الهيروغليفية العديدة في هذه البرديات سواء كانت منفصلة أو مختلطة مع الأحرف العادية. إن المقارنة التي عقدتها بين هذين النوعين من الآثار غير مكتملة وبها أخطاء. ومع ذلك، فقد حصلت على ثلاثين شكلاً على الأقل مشتركة بين الحجر والبرديات . وإذا وجد اختلاف يكاد يكون غير ملحوظ، فهو وجود أحرف مرسومة بالريشة وأخرى منقوشة بالإزميل . وسوف نستطيع أن نجد بسهولة عدداً أكبر من الأشكال المتماثلة . فضلاً عن أن الثمانية والعشرين شكلاً تبدو الأكثر أهمية ويتضح ذلك من كثرة تكرارها .

لقد ذكرنا من قبل أن كتابة البرديات تقرأ من اليمين إلى اليسار . وإذا كان علينا أن نوضح ذلك، فلن يحيرنا سوى اختيار الأدلة . في الواقع ، يستطيع القارئ منذ أول نظرة يلقبها على الصفحة التي يريدونها من المخطوطات المنقوشة أن يتأكد أن الأحرف فيها مصطفة من الجانب الأيمن وليس الأيسر . وآخر سطر في الصفحة ينتهي أحياناً عند ثلث أو منتصف أو نهاية الصفحة وفقاً للظروف ، وعندما لا تنتهي عبارة مع آخر العمود يضم أعلى العمود التالي على اليسار تكملتها ، ونستطيع أن نتأكد بسهولة أن هذه التكملة صحيحة بفحص الأعمدة الموجودة فيها هذه المعيار كاملة. كما أن الاتجاه العام لخط الكتابة يدل على الجهة التي تذهب إليها دوماً اليد التي ترسم . بالإضافة إلى أن شهادة هيرودوت متوافقة تماماً مع هذا الرأي وأن اللغات الشرقية تكتب اليوم من

(١) انظر اللوحات من ٦٠ إلى ٧١ ، المجلد الثاني ، وكذلك نقش حجر رشيد في المجلد الخامس من لوحات المصور القديمة. ويمكن أيضاً أن نرجع إلى نقش هذا الحجر نفسه المنشور في لندن. وداخل العمل الذي كلفنا به أنا والسيد مارسيل والمكون من تحرير وتكملة أبحاث الراحل السيد ريج حول حجر رشيد، سوف نتاح لنا فرصة استخدام أحرف هذا الحجر بكثرة، وبالتالي سوف يستطيع القارئ أن يقارنها بسهولة مع أحرف المخطوطات.

الييمين إلى اليسار. وسنرى بعد قليل أن هذا أيضاً هو اتجاه الكتابة الهيروغليفية .

ونجد في بداية الصفحات المختلفة من كل بردية الكلمات نفسها، وعادة تكون هذه الأحرف الأولى مكتوبة بالأحمر كما نراها في المخطوطات الحديثة للشرقيين. ومن المحتمل أنها تشكل بعض الصيغ المستخدمة باستمرار في هذه المجلدات. ونجد فيها أيضاً بعض الاختلافات الطفيفة ، وستكون هذه التنوعات عوناً لنا على دراسة اللغة. أحياناً نجد الأسطر الأولى في الصفحات متطابقة تماماً^(١). وبما أن هذه الصفحات لها نفس عدد ومساحة المحطات التي يمر بها الشخص الرئيسي الذي سبق أن وصفناه^(٢)، وأنها تختلف حسب الآلهة والطقوس وأداء أعمال الولاء والعبادة ، فمن الطبيعي أن نفكر أنها متعلقة بكل مشهد. وبالتالي، فهي تحتوي على صلوات ، ولكن هذه النتيجة ستكون مبالغاً فيها إذا ما استقرأنا من ذلك أن بقية الكتابة لا تحتوي على شيء آخر .

ومهما كان التشابه بين المخطوطات ، فكل منها يقدم ظروفًا خاصة به. هذا ما يمكن أن نكشف ببعض الاهتمام للقارئ الذي يفحصها انطلاقاً من وجهة النظر هذه . فمثلاً نجد إحدى البرديات تضم أسطرًا قصيرة جداً^(٣). ألا تعتبر هذه القصيدة في مصلحة البحث لأنها تقدم العديد من العبارات أو أجزاء العبارات الواضحة وذات المعنى المكتمل ؟ ونجد في البردية نفسها أن كل هذه العبارات الصغيرة تشترك في الرمز الأول وتوجد أعمدة تبدأ كل كلماتها بلا استثناء بالرمزين نفسيهما . كما توجد بعض الأسطر القصيرة جداً ولا تحتوي سوى على بضع كلمات بل إن العديد منها ليس به إلا رمز أو اثنان فقط^(٤). ويتقديم هذه الملاحظات المتنوعة والمقارنة الخاصة بهذه المجلدات المختلفة ،

(١) انظر اللوحات ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، المجلد الثاني.

(٢) في اللوحة ٦٣ ، المجلد الثاني ، جعل الكاتب الصفحات ضيقة جداً حتى تتناسب مع امتداد

الأشكال التي تتماشى معها في الشريط العلوي.

(٣) انظر اللوحة ٦٦ وما بعدها ، المجلد الثاني.

(٤) انظر اللوحة ٦٨ ، المجلد الثاني .

وبالمقارنة الدقيقة للأحرف مع تلك الموجودة في حجر رشيد الذي يفترض أنه ترجم بأكمله، وعلى الأخص بتوسيع حدود المعجم المصري... قد نصل إلى تفسير الكتابة في هذه البرديات . وعلى الرغم من صعوبة هذا الأمر، فإن احتمال النجاح فيه أكبر بكثير من إمكانية قراءة النقوش الهيروغليفية بشكل كامل .

وإذا كان هناك أثر مصري يستطيع أن يساعد على فك رموز الأحرف الهيروغليفية فهو بلا شك البردية الكبيرة التي نقلناها من طيبة والمكتوبة بالكامل بهذه الأحرف: ثلاثون ألف رمز دون نواقص تقريباً قد تقدم جميع عناصر اللغة الرمزية، في حين أن المقارنة بين المشاهد العديدة المصاحبة لها والتي تشكل هذه الرموز بلا شك التعليق عليها - تخبرنا عن معاني الرموز الأكثر تكراراً . أما عن الزعم الأول، فلا يوجد ما يمنع أن نقول إن هذه البردية تحتوي بالفعل على جميع الرموز تقريباً... وهذا ما تأكدت منه بعد أن تفرغت لتكوين لوحة كاملة من الأحرف الهيروغليفية المعروفة^(١). أما الزعم الثاني، فهو أنه لا مجال هنا لتقديم أية احتمالات فمثل هذه التطبيقات تستدعي دراسات طويلة ومجموعة أدلة ومساعدة من السلطات لن نستطيع أن نجدها سوى في بحث خاص. إن ما نستطيع تقديمه خلال هذا الوصف هو بعض الملاحظات على تنظيم الرموز كما فعلنا سابقاً مع الرموز العادية. وسيشعر القارئ الحصيف لماذا اكتفينا بتقديم الملاحظات الأكيدة .

إذا أصبحت النقوش الهيروغليفية مألوفة بالنسبة لأي شخص، فإنه سيميز دون عناء بعض المجموعات من الرموز المجتمعة باستمرار والتي تحتل المكان نفسه، في النقوش مثل نهايات الحديث التي سأطلق عليها «الختام» أو «المبارات الختامية» وتعتبر البردية التي تشغلنا ذات عون كبير لتأكيد هذه الملاحظة . إن الفقرات تنتهي عادة في منتصف الأعمدة ، وبالتالي يكون من السهل عمل قائمة

(١) يجب أن أرجع هنا إلى هذه اللوحة الموجودة في نهاية المجلد الخامس من لوحات العصور القديمة وإن يتضح النفع الكامل منها إلا عندما تكتب هذه الرموز وتمزج ونستطيع طبعها مثل أحرف المطباعة.

بالمبارات الختامية وتجنب منها الأكثر تكراراً، وسوف نتعرف عليها لأنها هي نفسها الموجودة في نهايات الأعمدة في الرسومات والنقوش الفاترة المصرية .

ونرى أيضاً في مجرى النقوش مجموعات تتكرر بكثرة وتكون خاصة بأثر معين أو بلوحة معينة . ونجد منها الكثير في البردية الكبيرة سواء كانت هي البدايات أو في مكان غير ذلك مكونة فقط من رمزين أو ثلاثة أو أربعة ، ولكن على وجه الخصوص نجد عبارة في الوسط مكونة من عشرة رموز مكررة بعدد كبير جداً من المرات فيسهل تمييزها حتى لو لم تكن مكتوبة باللون الأحمر كما نجد أن الكاتب كان يعتنى برسمها . فتراها في لوحة واحدة^(١) أكثر من ثلاثين مرة... أى في الأعمدة رقم ١٢ - ٢٠ - ٢٢ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٣٢ - ٣٥ - ٣٨ - ٥٠ - ٥٢ - ٦٠ - ٦٦ - ٧٨ - ٨٢ - ٨٩ - ٩٦ - ٩٩ - ١٠٢ - ١٠٥ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٥ - ١١٧ - ١٢٠ - ١٢٣ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٣٠ . فلا يوجد إذن أى شك حول تكوين هذه العبارة وترتيب الرموز المكونة منها وتقودنا هذه الملاحظة إلى نتيجة مهمة ألا وهي أن الأحرف الهيروغليفية تكتب من اليمين إلى اليسار . وفي أحد الأماكن نجد بالفعل الجملة موضوع حديثنا مقسمة إلى جزئين : الأول من ثلاثة رموز نجده في آخر عمود في حين أن الجزء الآخر في بداية العمود الذي يليه على اليسار^(٢) . إن مثل هذا الدليل الواضح يقيننا عن البحث عن أدلة أخرى على الرغم من توافر العديد منها^(٣) .

ألا يقدم الاتجاه المشترك للكتابة الرمزية والعامية مؤشراً على أصل النوع الأخير ؟ ويوجد بين الأحرف العادية الكثير من الرموز الهيروغليفية المشوهة بعض الشيء والمعروفة . اكتسب وسط هذه النقوش المدلول نفسه الذي لها في اللغة الهيروغليفية مثل ما نرى في كتبنا المعاصرة أن رموز الطباعة لها مدلول

(١) انظر اللوحة ٧٥ ، المجلد الثاني.

(٢) انظر اللوحة ٧٥ ، العمودين ٨٥ و ٨٤ .

(٣) انظر وصف إدقو (الفصل الخامس ص ٢١٣) الذي يحتوى على حدث مشابه يؤكد ذلك . يوجد كذلك أمثلة لأحرف هيروغليفية تبدو مكتوبة من اليسار إلى اليمين، ولكنها عبارة عن نقوش متماثلة موجودة في زخارف العمارة على اليمين وعلى اليسار من شيء أساسي.

الكلمة ؟ أم إنها مجرد أحرف تأخذ الشكل من الأحرف الهيروغليفية وصوت الكلمة من اللغة العامية ؟ ستكون مجازفة أن نحسم هذا الأمر ، ولكننا نميل إلى الرأي الثاني ويمكن أن نؤيد ذلك بمثال وهو الحرف الهيروغليفي الثعبان الذي استخدمته الكتابة العامية بين أحرفها . هذا الرمز له قيمة الحرف h أو «حوري» في الكتابة القبطية وهو الصوت الأول والأسمى في كلمة SAT، التي تعنى اليوم أيضا ثعبان في اللغات الشرقية . ومن جهة أخرى نرى بسهولة التماثل بين شكل الرمز الهيروغليفي والحرف المناظر في البرديات والحرف القبطي وكذلك الحرف العربي «ح» . هناك العديد من الكلمات القبطية التي تعنى ثعبان أو التي لها المعنى نفسه، وتبدأ جميعها بالحرف نفسه أيضاً . وسوف نقر بأن هذا التطابق لا يمكن أن يكون عرضياً .

ويقدم هورابولون مثالا يثبت أن الأحرف الهيروغليفية كانت أحياناً تستمد مدلولها من معنى الكلمة المماثلة في اللغة العامية ، بينما نجد في المثال السابق أن رمز الكتابة العامية هو الذي يأخذ مدلوله من الحرف الهيروغليفي . يقول هورابولون: الصقر يستخدم في رسم الروح وفقاً لمعنى الاسم هلى المصريين الصقر يدعى «بعت» ومكون من كلمتين : روح وقلب . ووفقاً لرأى المصريين، فإن القلب هو غلاف الروح . وبالتالي يكون هذا الاسم المركب معبراً عن الروح التي تسكن القلب ... الخ . ولن يكون من الصعب أن نتقدم في هذه المقاربات ، ولكننا سنرى بشكل جيد في «لوحة الأحرف الهيروغليفية» التي تم دراستها مقارنة بالمخطوطات، الصلة الموجودة بين الرموز المختلفة للكتابة المتداولة في مصر .

هل يمكن أن تقودنا دراسة المخطوطات وتفسيرها باللغة العامية إلى بعض النتائج الصائبة بالنسبة لمعنى الرموز الهيروغليفية ؟ محتمل . وعندما نرى بالفعل في بردية هيروغليفية وفي برديات أخرى مشاهد مشتركة مثل لوحة حساب الروح ولوحة الزراعة ونفس تسلسل تقديم التحيات والأضحيان والقرايين ، ألا ينبغي أن نفكر أولاً أن النص في البردية الأولى له علاقة واضحة جداً به في البرديات الأخرى ؟ ثم إن فواصل الصفحات والفقرات ألا

يمكن أن تحدد الأجزاء المتناظرة التي ينبغي أن تقارن ببعضها ؟ وفى النهاية ألا يمكن مقارنة الصور المصطفة بالأحرف الهيروغليفية المكتوبة تحتها أن تقدم المزيد من المعطيات ؟ إنها إذن لمجازفة أكبر من اعتبار كل أمل فى قراءة الكتابة المقدسة ضائعاً . صحيح أننا نفترض هنا أنه فى يوم ما سنتمكن من قراءة البرديات ذات الأحرف العادية ولكن ألم يقدم حجر رشيد قرينة قوية لصالح هذا الاحتمال ؟

وفى نهاية هذه الملاحظات المختصرة عن الأحرف الهيروغليفية ، وللقضاء على كل شك، سأقوم بعرض أوجه الاختلاف الموجودة بين الكتابة الهيروغليفية الأصلية من جهة ولوحات النقش الفائر واللوحات المرسومة من جهة أخرى. فمنذ زمن بعيد نطلق كلمة «أحرف هيروغليفية» على أشكال هذه اللوحات دون الانتباه إلى أن هذه المشاهد يشغلها دائماً أشخاص يقوم أحدهم أمام الآخر بحركة ما أو بفعل معين يمكن إدراكه ونستطيع فى معظم الأحيان أن نصفه. بالإضافة إلى أن هذه الأشكال فى حركة دائمة وهى أخيراً ذات حجم كبير جداً بالنسبة إلى أعمدة الكتابة. وعلى النقيض، نجد أن الرموز الهيروغليفية عبارة عن أحرف صغيرة متعددة الأشكال - بسيطة أو معقدة - مصطفة فى أعمدة أفقية أو رأسية - واحداً واحداً أو اثنين اثنين - ولا توجد إطلاقاً فى مشهد حتى ولو كان لها شكل الكائنات الحية ، وأخيراً فهى دائماً منفصلة . باختصار يمكن لبعض النقوش الفائرة أو اللوحات الحديثة (ذات الأسلوب الدقيق) أن تعطى فكرة عن اللوحات المصرية، إلا أن الأحرف الهيروغليفية لا نظير لها لأنه لا يوجد أية كتابة - حتى ولو كانت رمزية - جبلت على هذا النظام نفسه. ونستطيع أن نرى جيداً فى البردية الهيروغليفية الفارق الذى نتحدث عنه فى ملاحظتنا هذه .

البحث الثاني عشر: بعض الرموز الجديدة بالملاحظة في رسومات المقابر

من الضروري أن تكون في غاية الحذر عندما نحاول تفسير أو على الأقل البحث عن معاني الرموز المصرية ؛ ومع ذلك لا ينبغي أن نعتقد أنه من المستحيل التوصل إلى نتيجة صحيحة (أقصد قريبة جداً) قبل الحصول على المفتاح العام لكل الرموز الهيروغليفية وعلى نظام مترابط في جميع الأجزاء بحيث لا يخرج أي مشهد أو رمز عن هذا المفتاح. الأكثر من ذلك أنه إذا توصلنا بواسطة هذا النظام إلى تفسير شامل بلا تمييز، سيكون هناك حكم مسبق ضد أي نظام خاص بالرموز الهيروغليفية، مما سيؤدي إلى نسب هذه النتيجة إلى ظروف عرضية وليس إلى حقيقة النظام، لاسيما أن جميع الظواهر تؤكد أن معنى الأشكال لا يظل واحداً عبر آلاف السنين. وبخلاف ذلك ، نجد أن احتمالاً منفرداً ولكنه مبنى على شهادة كتاب كبار وعلى طبيعة أثر أصيل تمت دراسته بدقة وأخيراً على أفكار متسوية بشكل عام إلى الأمة المصرية - يمكن أن يتمتع بقدر كبير من المصادقية بحيث لا يضاهيه شيء في الترجيح ، وفيما يلي نذكر مثلاً يستند إلى الآثار والآراء القوية. عقيدة التماسخ يبدو أنها ظهرت في مصر^(١)، ونحن نم يقدم أحد آية دلائل سوى كتابات المؤرخين .. وإذا عثرنا على رسوم مصرية تجسد هذا الرأي المنفرد - أي تجعل الميوت تذكري تغير الحالة الذي يمر به الإنسان بعد رحيله وفقاً لهذه العقيدة - عندئذ يجب أن نتأكد أن هذه الرسوم سيتم شرحها بطريقة أقرب ما تكون إلى الصحة وكذلك أن رأى

(١) انظر ميرويت ، الكتاب الثاني، المقطع الثاني ، المقطع ١٢٢ ، ديودور المسقلي ، الكتاب الأول ، المقطع ٩٨ فينوسترات . نيوتون . الكتاب الثالث ، المقطع ١٩ . انتقلت هذه العقيدة من مصر إلى الشرق كله تقريباً. فقد نقلها أورفيو إلى اليونان وزيرواستر إلى الفرس. وقد تلقاها فيثاغورث من كاهن مصري وتعلمها أفلاطون في مدرسة فيثاغورث وأخذها العرب عن هؤلاء الفلاسفة. وانتقلت هذه العقيدة إلى اليهود والهندوس والشعوب القديمة جداً في الصين واليابان. وتعاليم محمد تؤكد أن روح الحيوانات والمطور لها طبيعة الروح البشرية نفسها. والجدير بالذكر أن أفلاطون - في الكتاب العاشر من الجمهورية - وضع على لسان أحد الأيمن وأسمه هير - يفترض أنه بحث - عقيدة التماسخ كاملة بطريقته دون أن يشير مرة واحدة إلى المصريين .

الكتاب سيلقى تأكيداً لا يتزعزع .. ويبدو لى أننى رأيت بوضوح هذه الصورة فى مكان ما داخل مقابر طيبة .

ومن الضرورى ، قبل عرض هذه الفكرة ، أن نتحدث بعض الشيء عن لوحة صغيرة تحمل صورة مثيرة لجمران . ولقد استخدمت صورة هذه الحشرة الشهيرة فى زخرفة مختلف الآثار فى العديد المناسبات . ولقد تم تصوير الجمران بأحجام مختلفة ، شديدة الصغر وشديدة الكبر . وكان يظهر أحياناً دون اجنحة ، وأحياناً بإسقاط إياها ، وأحياناً أخرى كان يتم تصويره بأجنحة الصقر . والحقيقة إن الجمران يحتل مكانة كبيرة بين الرموز ، حتى أن عدداً كبيراً من التعميدات والتماثيل التى تحمل نقوشاً هيروغليفية كانت على شكل الجمران وتحمل اسمه ، وذلك على اختلاف المواد المستخدمة من طوب نيئ وأحجار نصف كريمة . ولقد كان الجمران مكرساً للشمس ، بل كان صورة لها كما قال كليمنيس ، وأوزاب وسويد ، إلخ . ولهذا ، فإننا نراه على قمة المسلات . ممثلاً بذلك رمزاً لإله البعث لدى المصريين . ويفسر هورابولون هذا الرمز الهيروغليفى ويمنحه عدة معان متشابهة هى : الميلاد ، الأب ، والعالم^(١) . ومن المعروف أن السيد المسيح يطلق عليه فى الترانيم اسم «الجمران» وكان يتم تشبيهه ، فى س . أغسطس ، بهذا الحيوان الرمزى^(٢) . وتقوم عقيدة تناسخ الأرواح على فكرة رئيسية ، هى فكرة بعث الكائنات وفكرة الطيعة الحية التى لا تتبدد بتحلل الأعضاء أو التى لا تموت إلا لتحيا من جديد بشكل مختلف . والحقيقة أن الجمران كان يعبر بهذه القدرة عن البعث الذى ينتهى بالموت . ولهذا ، فقد كان الجمران دائماً ما يأتى على قمة المراسم الجنائزية للدفن .

إن اللوحة التى أقصدها عبارة عن صورة لثلاث موميאות واقفة ، الواحدة لى الأخرى : إحداها يحمل جمراناً كبيراً مكان الرأس ، والثانية تحمل على رأسها

(١) هورابولون ، الهيروغليفية ، الكتاب الأول .

(٢) انظر كليمنيس السكندرى ، و : س . أمبرواز . وها هى فترة من كتاب س . أغسطس .

صورة صغيرة لإنسان يبسط ذراعيه، أما الثالثة، فتحمل على الرأس إناء كروياً يبدو وكأن جنيناً يخرج منه^(١). ويقول القدماء إن الجعران قد اعتاد وضع بيضه داخل إناء كروي يسحبه وراءه بأرجله. ومن ناحية أخرى، فإن عدداً هائلاً من الجعارين^(٢) كان يغطي الطمي في مصر، بعد انحصار مياه الفيضان وزيادة خصوبة التربة. وكانت هذه الظاهرة هي نظر المصريين أبلغ تعبير عن الميلاد الجديد. ولقد كانت الحياة في تلك الفترة تتجدد في كل شيء، وكان ظهور الجعران بمثابة الإشارة التي تتيى بظهور المحاصيل الجديدة التي تغطي الأرض. والحق أن هذه الكرة التي يحملها الجعران هي النقوش المصرية، أحياناً بأرجله الأمامية وأمام رأسه، وأحياناً بأرجله الخلفية، ليس لها تفسير أفضل من كونها تبر عن الغلاف الكروي الذي يحفظ فيه الجعران بيضه ويسحبه معه.

وهكذا، فقد استطاع الجعران، من خلال هذه الصورة الشائعة البسيطة، أن يعبر عن التغير الذي يطرأ على الروح عندما يتم بعثها إلى الأرض في شكل جديد. وإذا حاولنا في ضوء هذه الفكرة أن نفهم ما ترمز إليه المومياءات الثلاث، سنجد أن الأولى التي تحمل جعراناً كبيراً مكان رأسها تمثل الحالة الأولى التي يمر بها الإنسان قبل أن يرى «وجوداً» جديداً؛ فهي لحظة الإخصاب والحمل. أما الدائرة المرسومة مع المومياء الثانية، فترمز للغلاف الكروي الذي يحفظ فيه الجعران بيضه. ومن ثم، فهي ترمز للحظة الميلاد. والحققة إننا نجد في هذه الصورة بيضتين في المقدمة وحيواناً صغيراً يخرج من الإناء. وأخيراً، نجد أن المومياء التي تحمل طفلاً صغيراً على رأسها تمثل مرحلة التحول الأخيرة، وتعلن عن اللحظات الأولى لحياة جديدة في صورة آدمية. ومن المعروف أن العقائد المصرية القديمة ترى أن روح الإنسان تسكن أجسام الحيوانات المختلفة لمدة

(١) انظر اللوحة رقم ٨٥، شكل ٢، مجلد ٢.

(٢) لا يوجد مجال هنا لذكر الأنواع المختلفة للجعارين، والتي مررها المصريون وصورها على آثارهم. ولقد رسم المصريون القدماء ثلاثة أنواع للجعران: ذا القرنين الذي يطلق عليه تيروس، وذا القرن الواحد والذي يعرف بيمونوسيروس، وذلك الذي يشبه في بريشه أشعة الشمس.

ثلاث آلاف سنة قبل أن تمود من جديد لتسكن جسد إنسان آخر . وهكذا فإن هذه اللوحة الصغيرة تعبر عن نهاية الرحلة^(١).

وتحمل البردية الكبيرة التي قمنا بوصفها مشاهد عدة يظهر فيها الجمران ويرمز فيها للفكرة نفسها، ولهذا يكفى وصف مشهدين أو ثلاثة منها . وتبدأ البردية بتصوير الإنسان الذي يستعد لحياة جديدة وهو يعبر بقاريه نهر الجعيم ويقدم زهرة اللوتس كقریان لثلاثة آلهة: أوزيريس، وحورس، وإيزيس التي تحمل على رأسها جمراناً^(٢) يرمز للحياة الجديدة التي ستمنحها إيزيس لمقدم القریان ، وهي الصفة المميزة لإيزيس إلهة البعث. وفي المشهد الخامس، يجثى هذا الشخص على ركبتيه أمام قارب يركبه إله يحتل مكان رأسه جمران له أجنحة الصقر^(٣). وهاهو الرمز الذي رأيناه في لوحة أخرى: فالأجنحة المنبسطة ترمز للحركة والانتقال من مكان إلى آخر مثلما يحدث في تناسخ الأرواح عندما تتحرك الروح وتنتقل إلى جسد جديد لتبث فيه الحياة. ويعد ذلك بمشاهدين نرى صورة صفراء اللون لسيدة منحنية إلى الأمام وكأنها تستعد للقفز. ويظهر تحتها في الصورة جمران أسود^(٤). ولهذه السيدة ذراع شديدة الطول كما لو كانت تريد إمساك الجمران الذي تدفع نحوه وتريد احتضانه . ولكن المعنى الذي يحمله هذا المشهد المتميز غير مكتمل ، نظراً لعدم وجود تشابه بينه وبين لوحات

(١) ويعد هذا الشعب أيضاً أول من تحدث عن خلود روح الإنسان وأكد أنها دائماً ما تسكن جسم حيوان ما بعد تحلل جسم الإنسان مباشرة . وتحيا هذه الروح من جديد داخل جسم إنسان آخر بعد أن تسكن أجسام فصيلات الحيوانات المختلفة: البرية والمائية والطائرة. وتنقسم هذه المراحل في تناسخ الأرواح على مدار ثلاثة آلاف عام. وأعرف أن بعض اليونانيين اعتقدوا هذا الرأي ، لبعض منهم قبل المصريين والبعث الآخر بعدهم ، وأنهم استخدموه كما لو كانوا أصابعه الأصليين . وعلى الرغم من معرفتي بأسمائهم ، فإني أنكرها . (هيرودوت . الكتاب الثاني ، مقطع رقم ١٣٣ ، ترجمة لارشر).

ويقول أفلاطون في محاوره هيدرون إن أرواح مؤيدي الحق والعدل تنتقل على مدار ثلاثة آلاف عام قبل أن تمود من جديد لئلا تلتحق بالحياة، ولكنه يضيف قائلاً إن الأرواح تتجسد في شتى الصور خلال عشرة آلاف عام قبل أن تقبل لدى الآلهة.

(٢) انظر اللوحة رقم ٧٥ ، المجلد الثاني ، أسفل العمود ١٢٧ .

(٣) نفسه ، العمود ٤٩ .

(٤) نفسه ، العمود ٧ .

أخرى. بيد أن الجعران لا يزال فيه رمز للبعث والحياة الجديدة التى تبحث عنها السيدة. وكما نرى فى الجزء العاشر من كتاب أفلاطون «الجمهورية» إن سقراط عند حديثه عن تناسخ الأرواح يبرز اندفاع الأرواح نحو الظروف المختلفة التى يعرضها لها القدر .

ويوجد عدد كبير من اللوحات المصرية القديمة، خاصة فى حجرات الدفن^(١)، يظهر فيها الجعران بالطريقة نفسها ويرمز فيها للبعث ، وللقدره على الإحياء بصفة عامة. وهذا ليس سوى تخمين يقرب كثيراً إلى الصحة ، ولكننا قد نستطيع تدعيمه بكتابات العديد من المؤلفين مثل بورفير ، بلوتارخ وكليمينس الإسكندري، وغيرهم. وقد يكون المزيد من الحديث فى هذا الشأن لا يوجد طائل منه ولا علاقة له بالموضوع: وما سيق ذكره يكفى لإثارة اهتمام القارئ الآن بلوحة نقلتها عن مقابر الملوك وأعتبرها تصويراً فعلياً لتناسخ الأرواح^(٢) .

ها هى صورة لتسعة أشخاص يقفون على درجات السلم ، وهم يصعدون نحو المنصة التى يمتلئ فيها أحد الآلهة عرشه. ويفصل بينهم وبينه صورة لشخص يحمل على كتفه ميزاناً كبيراً. وإذا أخذنا فى الاعتبار التشابه بين هذه الصورة والمشهد الرئيسى فى البرديات يجب أن نفهم أن هذه الصورة تعبر عن الفكرة نفسها، وهى محاكمة الأرواح. ونرى أعلى الصورة رسماً لقارب به خنزير أو فريس نهر قام باصطياده قرد ويسبقه قرد آخر، وكلاهما يحمل صولجاناً. ويتجه الثلاثة فى الاتجاه المعاكس للتسعة أشخاص. والحق إننى عندما رأيت لأول مرة هذه اللوحة بدت لى وكأنها تصوير مدهش لتناسخ الأرواح فى أجسام الحيوانات. وبعد أن قمت بدراسات عدة حول هذا الموضوع، أعترف أننى لم أجد لوحة أكثر مصداقية فى التعبير من تلك التى عرضت لها .

(١) انظر اللوحات رقم ٥٨ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، المجلد الثانى . ونرى على اللوحة رقم ٥٨ جعراناً بالقرب من موميائتين ترقدان على فراش الموت. وهو يعلن انتقالهما إلى حياة جديدة. وتطحن الأشعة المتبعثة من قرص الشمس انطباعاً بأن المتوفين سيهتم بتقديمهم إلى الشمس . انظر أيضاً البرديات الموجودة فى كتاب «رحلة المبيد دونون»، ومنها اللوحة رقم ١٢٧ التى يظهر فيها الجعران على راية القارب الذى يحمل المومياء متجهاً إلى إيزيس. وتمنح الإلهة إيزيس الحياة الجديدة للمومياء والتى يرمز لها فى الصورة بجعران ضخم يظهر بالقرب منها.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨٢ ، شكل ١ ، المجلد الثانى.

واعتقد أننى استطعت شرحها كالآتى: وتصور اللوحة الإله، وقد انتهى من محاكمة روح ما ، ولقد حكم عليها بعد إدانتها بالمودة إلى الأرض كي تسكنها من جديد فى جسد خنزير أو فرس نهر^(١) .

وهناك صورة أخرى تثير الاهتمام : وزير ملك الآلهة جعوتى أو مرشد الأرواح الذى يصوره لنا هوميروس ممسكا صولجانا باليد وقائداً الأرواح إلى الجحيم، يبدو هنا هو الآخر ممارساً مهامه فى شكل القرد، وذلك لأن هذا الحيوان كان مخصصاً فى مصر لجعوتى أو هيرمس المصرى^(٢) .

وكان هيرمس رسول أرواح الرجال والوحوش بعد موتهم ... الأرواح الطيبة والشريرة

ويقودهم جميعاً

وتأتى جميعها فى صحبة هيرمس

الأوديسا ، الكتاب ٢٤ (٣)

ولقد اعتنق اللاتينيون الأسطورة نفسها التى اقتبسها اليونانيون عن المصريين، ويؤيد ذلك ما ورد عند فيرجيل عن جعوتى :

(١) ويتشابه هذان الحيوانان فى بعض التواحي مما يؤدى بسهولة إلى الخلط بينهما : فالمصريون كانوا يمدون الخنزير حيواناً نجماً وكانوا يتخذون فرس النهر رمزاً للميد من الرذائل كحكران الجميل والظلم والنفث وكانوا يبخضونه بشدة.

انظر هورابولون الكتاب السادس.

انظر أيضاً "وصف إدفو" ، الفصل الخامس ، ص ٣٣٢.

(٢) هورابولون، الهيروغليفية ، الكتاب الأول.

ويقول ديودور سيلوتارخ أن جعوتى اخترع الكتابة والحروف فى مصر : ويصور لنا أحد نقوش فيلة يمسك مخطوطاً بيده ويستند للكتابة باليد الأخرى، انظر اللوحة رقم ١٢ ، شكل ٢ ، مجلد ١.

(٣) يدعو جعوتى لو سيلتين أرواح مسمى بتهلوب ويمسك بيده صولجاناً ذهبياً جميلاً يقودها به ويصطحبها على السير .. أو أنه يتقدمها عبر طرق خطيرة.

ولقد تم التشكيك فى صحة هذه الفقرة ، بل وفى الأنشودة كلها لأن ميروس لم يطلق على جعوتى فى أى موضع آخر أسماء مثل سيلتين ومرشد الأرواح . ولكن هذه الاعتراضات وغيرها لا تغير شيئاً فى الأصل القديم لهذه الأسطورة.

وبعد ذلك، أخذ الفصن الأخضر ، واستدعى هذه الروح من عند إله العالم السفلي، حيث الأرواح البالية ثم أرسلها بعد ذلك إلى جهنم تاتار.

وللقضاء على أى شك فى مصدر هذه الأسطورة يكفى أن نشير إلى الفقرة التى يعدد فيها ديودور الصقلى اليونانيين أمثال الذين جاءوا إلى مصر يقتبسوا الآراء الدينية ومبادئ العلوم. ويقول ديودور إن جهنمى مرشد الأرواح ترجع أصوله إلى أحد الطقوس المصرية القديمة التى كانت تقتضى أن يقوم أحد الرجال بنقل جسم أبيس وتسليمه إلى رجل آخر يضع قناع سريير. وبعد أن نقل أورفيوس هذه الأسطورة لليونانيين، قلده هوميروس بالحديث عنها فى شعره. و لقد عزز ديودور رأيه بأبيات الشعر نفسها التى ذكرتها أعلاه (١).

ونستطيع أن نضيف إلى هذا التقارب الذى ساعد بعض الشيء على تفسير اللوحة التى نتحدث عنها، بعض الإشارات الإضافية التى تؤكد الفكرة الرئيسية التى نحن بصدها . فمن بين الرسوم الهيروغليفية فى اللوحة نجد صورة صغيرة لإنسان تدفع الدماء من رأسه . كذلك فإننا نرى فى المقبرة نفسها رسوماً كبيرة لأشكال أخرى مشابهة للصورة الصغيرة ، كلها متشابكة الأيدي وجاثية على الأرض مثل المجرمين المحكوم عليهم بالإعدام . ليس ممكناً أن يكون هذا الشخص واحداً من هؤلاء المذنبين الذين تصور لنا اللوحة محاكمتهم ، مادام مقدراً للأرواح الشريرة أن تنتقل إلى أجسام الحيوانات المفترسة أو النجسة ؟

كذلك فإننا نرى بين النقوش الهيروغليفية صورة البيضة ، التى اعتبرت رمزاً للإخصاب ؛ وهى تعبر هنا أيضاً عن الطريق الجديدة الذى سيسلكها هذا الشخص .

ونلاحظ أن صورة الصقر ذى الوجه الأدمى والأجنحة المبسوطة تتكرر أربع مرات أعلى اللوحة؛ والحق أن هذا الطائر الرمزى، كما رأينا، من أكثر الصور انتشاراً فى المقابر الفرعونية ؛ ونظراً إلى أن الصور التى يكون لهذا الصقر دور

(١) لا أريد هنا أن أشير إلى الجزء الذى يتحدث فيه ديودور عن جنائز المصريين، وذلك لأنه تم تفسيره من أية قطعة أخرى.

فيها تمد من النوعية التي تثير اهتمامنا، فإننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من الربط بينه وبين فكرة البعث و تناسخ الأرواح . وقد يكون تحديد التفسير الحقيقي لما يرمز له هذا الشكل ضرباً من التسرع: بيد أننا عندما نراه ، على البردية ذات النقوش الهيروغليفية، محبوساً داخل مقصورة ، ثم نراه وقد خرج منها بامطاً جناحيه، ثم نجده محلقاً فوق أحد المومياوات، كما لو كان يريد أن يخترقها^(١) فيسكتها، فإننا لا نستطيع منع أنفسنا من التوصل لمثل هذه الفكرة التي قد تكون جريئة ولكن من الصعب معارضتها . ألا يكون المصريون، الذين كانوا يؤمنون بخلود الروح^(٢) ويعبرون عن كل شيء بالرسوم ، قد حاولوا أن يرسموا بهذه الأشكال الطريق التي تسلكها روح الإنسان عبر السماوات قبل أن تستقر في جسد جديد؟ ومن الملاحظ أيضاً وجود أربعة عشر شكلاً مماثلاً للشكل السابق، في لوحة مثيرة في أرمنت، وقد واثت الفرصة بالفعل لوصفها من قبل وهي تعبر دون شك عن ميلاد حورس^(٣) . ويدل على ذلك وجود الجمران الذي يحلق فوق المولود . ومن جانب آخر ، نجد أطفالون في محاورة فيدرون عندما يتحدث عن عملية التناسخ ، يصور الأرواح بأجنحة و يجعلها تطير في الفضاء . إلا أن ما يدعم هذه التخمينات بقوة هي الفقرة التي كتبها مؤكداً فيها أن الصقر كان يرمز للروح . والآن فعلى القارئ أن يحكم بنفسه عن مدى صحة هذا الفرض و يرى إذا كان الصقر ذو الوجه الأدمى يمكن أن يرمز لشيء آخر سوى الحياة الجديدة للروح في جسم الإنسان ؟

(١) انظر اللوحة رقم ٧٢ ، المجلد ٢ الأعمدة ٧٧ ، ٨١ ، ٩١ ، وانظر ص ١٢٩ حيث وصفنا الصقر ذا الوجه الأدمى . ولكي لا نخلط بين الوصف الواقعي والاحتمالات، لم نقل إنه يدخل الجسد وإنما صورناه يحلق فوق المومياء ويبدو كأنه يهرب منها، وذلك لأن هذه أول فكرة تتبادر إلى الذهن .

(٢) يمد المصريون ، كما يقول هيرودوت أول من قالوا إن روح الإنسان خالدة . ويقول كليمينس الإسكندري إن أطفالون اقتبس من فيثاغورث فكرة خلود الروح ، التي اقتبسها هذا الأخير من المصريين .

(٣) انظر اللوحة رقم ٩٦ ، الشكل رقم ١ ، المجلد ٢ ، ووصف أرمنت ، الفصل الثامن .

المبحث الثالث عشر: التشابه بين عادات سكان مصر القداماء والمعاصرين

من بين اللوحات التي عرضناها على القارئ، لا يوجد دون شك أهم من تلك التي نجدناها في مقابر المصريين القدماء و التي صوروا فيها بأيديهم عاداتهم المختلفة. وهذا النوع من اللوحات هو الأكثر أصالة ومصداقية على الإطلاق، فلم تترك أى تفاصيل إلا أشارت إليها. وعندما يقتصر اهتمام السائح على هذا النوع من الأبحاث و يقل شغفهم بدراسة آثار طيبة الكبرى ، سيحاولون دخول مقابر أخرى. وسوف يستطيعون بفضل الوسائل الميكانيكية أن يجمعوا عدداً أكبر من الصور، وأن يفسروا النقوش ، وأن يستكملوا هذا الجزء المثير من تاريخ مصر القديمة. ولا يوجد من هم أكثر شغفا بتحقيق هذه الأمنية من أعضاء الحملة الفرنسية مادامت هذه هي الطريقة التي ستؤكد لهم أفكارهم وظنونهم .

وكما درسنا رسوم المقابر المصرية زاد اقتناعنا بتأثير المناخ على عادات المصريين . ولقد أدى بالضرورة استقرار المناخ والتكرار الدوري للظواهر الطبيعية في تواريخ محددة إلى وجود عادات موحدة بين السكان وميل المصريين إلى الاستقرار. ولقد نتج عن ذلك تمسك سكان هذا البلد حتى يومنا هذا بكثير من العادات القديمة، على الرغم من قيام العديد من الثورات المتعاقبة والتغيرات الدينية. وما من مفر إذن من الرابطة بين هذه العادات وغيرها من العادات المعاصرة . وسأستقي مظاهر هذه العلاقة من الوصف السابق^(١). أما الفرق بين العادات المصرية والعادات الأوروبية، والتي ظلت ملحوظة منذ هيرودوت حتى يومنا هذا ، فإننى لن أتحدث عنه لأننى أريد فحسب إظهار العادات التي أخذها السكان الحاليون عن أسلافهم.

وتعد العناية بالمقابر أهم الممارسات المشتركة بين الفريقين . ولقد ظهرت هذه العناية لدى القدماء في نثقات لا حد لها وبناء الأهرامات والحفر في الجبال واللجوء إلى أكثر الألوان والتمائيل قدرة على التمييز؛ باختصار بذخ مذهل^(٢). ولا يزال مستمراً حتى الآن هذا الميل إلى البذخ في المقابر؛ فالمصريون

(١) هناك ملاحظات مثيرة عن الموضوع نفسه في مذكرات السيد كوستانز عن مقابر الكاب وغيرها .
انظر كذلك وصف مقابر بنى حسن الفصل ١٦.

ينفقون فيها أكثر من إنفاقهم على منازلهم . وهو ما يتفق مع ما كان يقوله ديودور عن المصريين القدماء وعن اعتبارهم منازلهم وكأنها فنادق أو أماكن إقامة مؤقتة يجب عليهم الإقامة بها لبعض الوقت ؛ ومن ثم، فإنهم قليلاً ما يهتمون بتجميلها . وعلى العكس تماماً، فإنهم كانوا يمتيرون المقابر منازل خالدة لهم وكانوا يستخدمون في بنائها كل ما يملكون من هن وجهد . وعلى الرغم من تغير العقيدة الدينية تماماً، فإن المعتقدات لم تتغير . ومن ثم، فإننا نجد حول المدن الكبيرة منطقة خاصة بالمدافن وكأنها مدينة خاصة بالأموات، وتملك هناك كل أسرة ميسورة الحال مكاناً خاصاً بها، وتزين كل مقبرة مجموعة من النقوش والكتابات التي يبدو عليها البذخ إلى حد ما^(١).

وكما جرى العرف قديماً، لا يزال المصريون يفتخرون لبناء قبورهم أرضاً جافة تحت مستوى الأرض القابلة للزراعة أو المغمورة بمياه الفيضان^(٢) : فالأحياء هم الذين يملكون الأرض التي يرونها نهر النيل . وفضلاً عن ذلك فإن المحررات قد يضر برماد الأموات ، كما أن مياه النهر قد تؤدي إلى شتاته . ويضاف إلى هذه الأسباب لدى المصريين القدماء رغبتهم في حفظ الأجسام سليمة إلى أبعد فترة ممكنة .

«عند وفاة رجل ذي شأن، تغطى نساء بيته رؤوسهن وجوههن بالطين...، ويكشفن صدورهن ويضربن عليها و يجبن المدينة كلها..» و تمد هذه الفقرة المنقولة بالنص عن هيرودوت أبلغ تصوير عما يحدث يومياً في مصر^(٣).

وقد اعتاد أهل البلد منذ القدم حمل بعض الأثقال على كف اليد؛ وكانت الذراع تأخذ وضعاً مثنياً حيث يكون المرفق قريباً من الجسم وأصابع اليد

(١) ما سبق.

(٢) انظر اللوحين أرقام ٦١ ، و ٦٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول .

(٣) انظر ما سبق.

(٤) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب ٢ ، المقطع ٨٥ من ترجمة لارشي.

متجهة إلى الخلف^(١). و يمنح هذا الوضع قوة للجسم؛ ولهذا نرى اليوم النساء والفتيات يحملن أثقالاً قد لا يستطعن حملها بيسر لفترة طويلة بأية طريقة أخرى، وما يثبت ذلك هو سيرهن بكل بساطة وراحة على الرغم مما يحملن من أثقال. والواقع أن وضع الكف العمودي على المرفق يجعل من الصعب ثني الكف مهما كان الوزن المحمول؛ مع العلم أنه يمكن أن يتحرك في أى وضع. ويشترك القدماء والمعاصرون في طريقة أخرى لحمل الأثقال. فكانوا يحملونها على راحة أو اثنتين يعملها رجلان أو أربعة ؛ وكانت هذه الأثقال توضع في شباك مختلفة^(٢). ونرى الرجال يسيرون في نظام تام ، يتقدمهم رجل منهم يقنى وينظم خطواتهم، فيرد عليه الآخرون بلازمة موسيقية أو بهتاف منغم . ويزيد هذا الفناء من قوة الرجال ظاهرياً لأنه يخفف من تعبهم . ويتسم المصريون بصفة عامة بحساسيتهم الشديدة للإيقاع ، وهى ثمرة التربية التى يتقونها في طفولتهم المبكرة .

وعندما تصل مياه الفيضان إلى الحقول ، فإن زهور اللوتس الرائعة تنمو وتزدهر فوق فروعها الطويلة، بعد أن ظلت لفترة كامنة في الأرض. ومع عودة الفيضان الذى له مكانة خاصة لدى المصريين، تبدو مظاهر البهجة والسعادة عليهم جميعاً؛ فيتحرك هؤلاء الرجال المعهود عنهم الثبات والرزانة، بكل حرية ومرح ويحتفلون بميد وفاء النيل القديم بطريقتهم الخاصة. فنراهم يجمعون في الحقول زهور اللوتس التى ترمز للفيضان والخير والنماء^(٣)؛ فيغطون بالزهور أيديهم وأجسامهم ويجوبون شوارع المدينة وهم يقنون ويرقصون على أنغام الآلات الموسيقية^(٤).

إن العالم كله يعرف أن المصريين، والشرقيين بصفة عامة، لا يجلسون على مقاعد؛ وإنما يجلسون على الأرض إما جلسة الكاتب المصرى وإما جلسة القرفصاء. وترجع هذه الجلسة الثانية إلى أصول قديمة^(٥)؛ فكان الرجل كما يحدث هذه الأيام يجلس جاثياً على ركبتيه ورافعاً جسمه بمض الشيء أحياناً

(١) انظر ما سبق.

(٢) كثير البشنين، كثير النيل (مثل مصرى).

(٣) انظر ما سبق ، وانظر كذلك اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد الرابع عن مقابر سواده في مصر الوسطى .

(٤) انظر ما سبق.

على أحد عقبيه وأحياناً على كليهما . وقد تبدو لنا هذه الجلسة متعبة، ولكن يبدو أن التمود عليها جعلها مريحة ويدل على ذلك استمرارها كل هذا الوقت . وكان المصريون القدماء يطبقون مع بعض الجرائم عقوبة جسدية ما زالت تطبق إلى الآن ، وهى عقوبة القرع بالمصا . وكانت تتم فى الماضى الطريقة الحالية نفسها، فكان المذنب يستلقى على الأرض باسطقاً ذراعيه ويضربه من الخلف رجل أو لشان^(١) .

لقد أطلعنا الحديث عن أسباب احترام المصريين وتقديسهم لبعض الحيوانات . ولم يقتنع العقل بشكل كامل بأراء أى من الفلاسفة القدامى والمعاصرين . ولقد كانت هناك رغبة فى تأكيد اختلاف المصريين تماماً عن غيرهم . ومن ثم، كان البحث عن تعبيرات بعيدة الاحتمال لأموغ غريبة فى حقيقتها . ألا يثير هذا إذن بعض الشكوك حول ما اتهم به هذا الشعب طويلاً من حب أعمى وخرافى للحيوانات ؟ ونحن بالفعل على وشك التوصل إلى تفسير أقرب إلى العقل . وقد نكتشف يوماً أن كل هذه الممارسات كانت تقوم على بعض الأحداث المرتبطة بالتاريخ الطبيعى أو الفيزياء العامة ، وبالتالى سنكتشف أنها كلها لا تقوم على جهل مطلق؛ وإنما على رصد عميق ومتأن لطبيعة الحيوانات . وهناك أمثلة عديدة يمكن أن تجعلنا نظن أن جزءاً كبيراً من الديانة المصرية القديمة التى يظهر فيها دور هام للحيوانات المقدسة، يقوم على هذه المفاهيم المثيرة . ولقد قامت هذه الديانة بكل رموزها على قدرات الحيوانات المختلفة، وصفات النباتات والأجسام غير الحية، والظواهر الفيزيائية والسماوية . ولقد، زادت صعوبة فهم هذه الديانة حالياً أكثر مما كانت عليه فى مصر القديمة، حيث كان يفلفها الكثير من الغموض . وعلى أية حال فإننا نلاحظ شغف المصريين فى الوقت الحالى بالمعبد من الحيوانات التى كان يقدسها آبائهم ، مثل الكلب وغيره . وعلى الرغم من أن الكلاب فى المدن غالباً ما تعتبر حيوانات نجسة وضالة، فإن المصريين دائماً ما يمتنون عليها بالطعام . وهكذا تستمر معاملة المصريين لهذا الحيوان على الرغم من اختفاء الدوافع القديمة لذلك وتغير الطريقة بمض الشئ .

(١) انظر ما سبق .

ولقد اختلفت تقريباً في مصر المعاصرة كل أنواع الفنون القديمة. فلم تعد المركبات الرومانية مستخدمة وأصبح الذهب في رحلات الصيد نادراً. ولم يعد السكان يسمعون سوى نوع محدد من الموسيقى ولم نعد نرى لديهم آلة القيثارة الجميلة التي تظهر في رسوم المقابر الفرعونية ؛ ولكنهم استمروا في استخدام آلات أخرى أقل تمقيداً مثل نوع من آلة الجيتار أو الماندولين القديم التي تطورت لدى العرب إلى آلة الطنبور^(١). أما عن استخدام القوس التي كانت سائدة في الماضي، فلم تعد موجودة في مصر. ولم تعد مستخدمة في الحروب ولكنها لا تزال مستخدمة في الألعاب الشعبية. ومن المثير حقاً انتقال القوس إلى أيدي النساء ، اللاتي كن يستمتعن باستخدامها في التجمعات النسائية الخاصة، برغم ما يتطلبه ذلك من قوة . و كانت تجلب من بلاد فارس لهذا الغرض أقواس خفيفة وسهلة الاستخدام ، مصنوعة بفرن ولها سهام رفيعة غنية بالزخارف^(٢). والواقع أن الألعاب الرياضية لا تزال تقتصر كما في الماضي على عدد بسيط من السكان .

ولا عجب في استمرار استخدام المنتجات الطبيعية . فزراعة الجميز مستمرة بكثرة كما في الماضي، نظراً لما يتميز به خشب الجميز من قوة تحمل تدوم لفترة طويلة . ولم يعد المصريون يكتبون على ورق البردي ولكنهم مازالوا يستخدمون البوص لصنع ريشة الكتابة . وتأخذ ريشة الكتابة لدى العرب الشكل نفسه لتلك التي كتبت بها جميع المخطوطات الكبيرة القديمة على البردي^(٣). و فضلاً عن ذلك، نجد أن هذا الاستخدام للقلم أو البوص يعد هو الآخر مشتركاً بين كل الشرقيين تقريباً. ولا تزال الكتابة كما كانت في الماضي من اليمين إلى اليسار، وكذلك حروف الكتابة المصرية، الوحيدة المستخدمة بمصر، تشبه كثيراً تلك الموجودة على لفائف البردي. وأخيراً، سأشير إلى أنهم كانوا يكتبون في الماضي،

(١) انظر ما سبق.

(٢) انظر ما سبق أيضاً مجموعة الأواني والآلات وقطع الأثاث ، اللوحة ، المجلد الثاني من لوحات الدولة الحديثة.

(٣) انظر فيما يلي.

كما نفعل الآن ، وهم واقفون ، دون منضدة ، و أنهم كانوا يضمون الورقة المعدة للكتابة على يدهم اليسرى^(١). ولم يكن سكان الريف يرتدون سوى جلبابا دون أكمام يصل إلى الركبة ومربوط بحزام؛ أو يرتدون تنورة بسيطة وقصيرة تصل إلى الركبة^(٢)؛ وهو بالضبط مطابق لزي الفلاحين حالياً. وكانت النساء في الماضي، كما هو الحال الآن ، يخضبن أظافر اليد باللون البرتقالي بواسطة الحناء؛ وهى عبارة عن مسحوق أخضر اللون يمنح الجلد لونا أحمر لا يزول إلا بتجدد أنسجة البشرة^(٣). وكن كذلك يخضبن الأقمشة بنبات القوة ذى الصبغة الحمراء^(٤) وكان الرجال يرتدون كالتنساء أثوابا طويلة تشبه الملاية التى تصنع فى مصر^(٥). وكانوا يرتدون تحت الجلباب الكتانى معطفاً من الصوف الأبيض يغطى كل الجسم^(٦) وهو ما يطلق عليه العرب البرنس .

أما إذا تحدثنا عن تسريحة الشعر ، فسنجد أن الرجال كانوا ولازالوا يخلقون رؤوسهم^(٧)، وأن النساء كانت لهن ضفائر طويلة تتسدل على الأكتاف^(٨). ولم تكن العمامة المستخدمة حالياً لتغطية الرأس هى المنتشرة فى الماضى، وإنما كانت تستخدم شبكة أو طاقية تأخذ شكل الرأس لحمايتها من الشمس المحرقة^(٩). ويبدو أنه كان من بين المصريين أو جيرانهم رجال يتركون شعورهم على شكل حلقات طويلة مجمدة ؛ ولا تزال هذه التسريحة التى تميزها الحلقات السمكة هى تسريحة الأعراب فى إحدى قبائل جنوب مصر^(١٠).

(١) انظر ما سبق.

(٢) انظر ما سبق.

(٣) انظر ما سبق.

(٤) انظر ما سبق.

(٥) انظر ما سبق ولوحات الفنون والحرف والملابس ، إلخ المجلد الثانى من الدولة الحديثة.

(٦) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب ٢ ، المقطع ٨١ .

(٧) انظر ما سبق.

(٨) انظر ما سبق.

(٩) انظر ما سبق.

(١٠) انظر ما سبق.

ولقد اعتاد المصريون القدماء حلق شعر الجسم كله ، وكان ذلك ينطبق ، ومازال ، على الرجل والمرأة على حد سواء . وكانت عادة الختان كذلك ، كما نرى الآن ، تمارس بشكل عام مع الجنسين .

ونجد في عادات المصريين ، التي أشار إليها هيرودوت^(١)، عادات أخرى كثيرة لا تزال مستمرة إلى الآن، مثل إزالة الأوساخ والأوحال باليد، والاستحمام بالماء البارد مرات عدة يومياً^(٢)، والاحتماء من الناموس أما بالنوم على أسطح المنازل وأما باستخدام الشباك لتغطية الأسرة^(٣). وتتشابه الأدوات المنزلية الحالية مع الأدوات القديمة. فتجد أن الأواني الكبيرة المخصصة لحفظ الماء والخل والعسل والزيت ومختلف السوائل ، تظهر بمختلف أشكالها وأحجامها في الرسوم القديمة^(٤). وكانت هذه الأواني توضع على أرجل خشبية كما نرى حالياً^(٥). وتشبه الأواني المختلفة في أشكالها البسيطة والأنيقة الأواني الوقت الحالي. وأخيراً فإن الأواني المخصصة لحفظ الماء كانت لها خاصية تبريد الماء ، وهو السبب في شهرة البارداء^(٦). ونلاحظ أيضاً أن صانعي الفخار في الماضي كانوا يستخدمون آلة الدولاب المنحنية المستخدمة إلى الآن^(٧) .

وقد يكون سهلاً بمساعدة المؤلفين اكتشاف تشابه أكبر بين العادات القديمة في مصر والعادات المعاصرة . وبالحديث عن الجوانب المشتركة بين المصريين نستطيع أن ألقى الضوء على عادة متوارثة خاصة جداً ؛ وأقصد بها المادة أو حتى القانون الذي يتوجه بمقتضاه أى رجل تعرض لسرقة إلى كبير اللصوص أو ما نسميه الآن «شيخ المنسر» كى يرد له ممتلكاته، وكان هذا الزعيم معروفاً للجميع^(٨). ويوجد شيخ المنسر بالقاهرة حتى الآن . فمن أجل العثور على أشياء

(١) التاريخ ، الكتاب ٢ ، المقطع ٣٦ .

(٢) للمقطع ٣٧ .

(٣) نفسه المقطع ٩٥ .

(٤) انظر ما سبق .

(٥) انظر ما سبق .

(٦) انظر ما سبق .

(٧) انظر ما سبق .

(٨) ديودور الصقلي ، تاريخ المكتبة ، الكتاب ١ ، ص ٥٠ .

مسروقة ، يكفى إخطار رجل الشرطة الذى يتوجه إلى «الشيخ» الذى يجبر السارق على إعادة ما سرقه ويمطيه تمويضاً عنه، تماماً كما كان يحدث فى الماضى . ولكن يكفيننا إلى هذا الحد سرد الجوانب المتشابهة بين القدماء والمعاصرين . إذا لم تمكنا كل هذه الممارسات و العادات الموروثة والمطبقة إلى الآن من التأكد أن المصريين الحاليين ، على الأقل جزء منهم هم سلف القدماء؛ فقد نجد الدليل الأكيد فى التشابه بينهم فى الصفات الجسمية كما هو الحال فى عادات السكان . ولقد حاولت اكتشاف التقارب أو حتى التشابه فى ملامح الوجه التى تظهر فى الموميאות والوجوه المنقوشة أو المرسومة، من ناحية، وفى وجوه أهالى الصعيد الحاليين وحتى الأسر القديمة فى القاهرة^(١) من ناحية أخرى. ولا يستطيع القارئ الحكم على الصور البسيطة ، ولكننى أجزم أن السائحين الذين سيدرسون باهتمام الآثار والسكان فى مصر نفسها، سيذهلهم هذا التشابه ويتوصلون إلى رأى نفسه .

(١) انظر ما سبق.

نصوص الكتاب التي لم نذكرها في وصف المقابر

هوميروس

وكان يقودهم متحركاً لأن الأصوات المخيفة كانت ترهبهم بها فيهم الرجال الشجمان وحيث الصرخات تتعالى ، ويذهبون في رعب وخوف .
الأوديسا ، الكتاب ٢٤ .

(هيرودوت)

ولكن المصريين إذا نزلت بساحتهم محنة الموت ، يطلقون شعر الرأس واللحية، وقد كانت حتى يومئذ مخلوقة ويسكن سائر الناس في عزلة عن الحيوانات ، أما المصريون فيسكنون مع حيواناتهم أما الطين، فبالأيدي، وبها أيضاً يرفمون الروث . وأعضاء التماسل يتركها عامة الناس على طبيعتها، وأخذ عن المصريين

وكتابة الحروف والاتجاه في العدو يجرى بها اليونانيون من اليسار إلى اليمين . أما المصريون، فمن اليمين إلى اليسار وهم إذ يفعلون ذلك يقولون إنهم (يمينيون) وإن اليونانيين (يساريون) . وهم يستخدمون نوعين من الكتابة ، إحداهما تسمى مقدسة والأخرى العامة .

هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثاني ، المقطع ٣٦ .

ويلبسون ثياباً من الكتان ، يهتمون جداً أن تكون دائماً حديثة الغسيل وهم يمارسون الختان حبا في النظافة ، لأنهم يفضلون النظافة على حسن المظهر .

نفسه ، المقطع ٣٧ .

وفي نهاية الأيام السبعين، يفسلون الجثة، ويلفون الجسم كله بشرائط من الكتان الشفاف مغطاة بالصمغ الذي يستعمله المصريون غالباً بدلاً من الفراء .

نفسه ، المقطع ٨٦ .

ويحملون ثياباً من الكتان محلاة بهدايب حول المفاقيين يسمونها "كالاسيريس" لباس من الكتان، ويلبسون فوقها غلالة من الصوف الأبيض تتسدل على الكتف. ولكثهم لا يلبسون الملابس الصوفية عند ذهابهم إلى المعابد ولا يدهنون بها ، لأن الدين يحرم ذلك .

نفسه ، المقطع ٨١ .

وتلا على الكهنة - من وثيقة بردية - أسماء ثلاثمائة وثلاثين ملكاً آخر بعد «ميناء» .

نفسه ، المقطع ١٠٠

وأما عن أساليب الحداد والدفن عند المصريين ، إذا مات - في بيت من البيوت - رجل ذو قدر ، لطخت كل النساء في هذا البيت الرأس أو الوجه بالطين ثم يتركن الجثة في الدار ، ويجلن في المدينة وهن لاطمات وقد كشفن عن صدورهن ، ومعهن كل قريباتهن . والرجال كذلك يلطمون ويشمرون ، وعندما ينتهى ذلك يحملون الجثة لتحنيطها .

نفسه ، المقطع ٨٥ .

ولقد دبر المصريون هذه الحيلة وهاية من البموض الذي يوجد عندهم بكثرة، فالذين يسكنون شمال المستنقعات ، يقيدون من أبراجهم التي يصعدون إليها وينامون بها ، لأن البموض لا يمكنه أن يطير إلى هذا العلو تحت ضغط الرياح. أما الذين يعمشون حول المستنقعات، فقد فكروا في وسيلة أخرى تحل محل

الأبراج ، كل فرد عنده شبكة يصيد بها السمك أثناء النهار ويستخدمها أثناء الليل كما يلي: يضرب الشبكة حول السرير الذى يستريح عليه ثم يتسلل داخلها وينام تحتها .

وإذا ما نام أحدهم ملفوفاً فى رداء أو ملاءة من الكتان لسمه البعوض من خلالها بينما لا يحاول البعوض ذلك مطلقاً من خلال الشبكة.

نفسه ، المقطع ٩٥

أفلاطون

إن الكلمة تحيا وتخلد من خلال قائلها ، ونحن أنفسنا نقولها بكل معانيها سواء بالأفعال الطيبة أو بالشكل الطيب للشباب فى المدينة وتقال للآلهة كما هى ، فهى خالدة عبر الزمن كأشعار إيزيس .

أفلاطون عن القوانين ، الكتاب الثانى ، ص ٦٦-٦٧ ، طبعة ١٧٨٥

حجر رشيد

بواسطة الأحجار الصلبة المقدسة ، وبالصفات الهيلينية (النقش اليونانى السطر ٥٤).

لا أحد يجلب الطعام ، إذا كان يبعد قديماً أكثر من ١٨٠ متراً .

ديودور الصقلى

إن الكتابة المقدسة تعلم النصائح والأعمال التى يجب أن تكون تجاه الكتب المقدسة ورجال الدين .

تاريخ المكتبة ، الكتاب ٧ ، ص ٣٤

إن معلمى اللغة يملكون الأبناء كلاً من النصوص المقدسة والأمور العامة فى الدروس

الكتاب الأول ، ص ٥

وبالنسبة للحروف الأثيوبية والتصوص المصرية أو الحروف الهيروغليفية، فإنهما كانا مختلفين تماماً منذ البداية، ويؤكد هذا وضع الحروف، حيث توجد كائنات غير متشابهة تماماً مع الكتابة المصرية، وليس هذا فحسب بل أيضاً إن نظام مقاطع الحروف مختلف . ولكن وصف وتخيل المعنى والترجمة وشرحها كان يمكن أن يفهم شفوياً بدون مشقة ويتم إدراكها بسهولة . وكانت الحروف عبارة عن شكل التمساح وجسم الإنسان والعيون واليد والوجه والجنس، فمثلاً يمكن الترجمة كالآتي:

التمساح يعنى الشر

العين تعنى العدل أو خدمة العدل

الجسد كله يعنى حارس

الإصبع الأيمن يعنى «أنا أملك» أو يعنى الحياة .

الكتاب الثالث ، ص ١٠١

وكان هيرمس هو الأول ، لكن يجلبون إليه كل شيء . وأما هو، فكان يميز لهجتهم العامية وكذلك أمور أخرى كثيرة تعرف بالأهلية ويصطلح هو أسماءهم . ولقد جلب لهم الأدب ، وعبادة الآلهة ، وتنظيم الأضعية وعلمهم أيضاً علم النجوم ، وكان يلاحظ الأمور الرئيسية وأصوات البشر .

الكتاب الأول ، ص ١٠

ويوجد أيضاً قانون السرقة وهو خاص بالمصريين وهم الذين سنوه وشرعوه وأرادوه وسموه "اتجاه أمور السرقة الرئيسية" . ويماقب المجرم على قدر جرمه الذى ارتكبه وبهذه الطريقة شاع الأمان .

الكتاب الأول ، ص ٥٠

استرايون

ولكن الفرس الأقوياء أرسلوا خطابات إلى كل من ملوك مصر وبابل والهند يندرونهم أو يهددونهم أو يحتلونهم .

الجغرافيا ، الكتاب ١٧ ، ص ٣٠١

بليتي

وكان الجزء الأكبر من مصر يدنو من بلاد العرب ، حيث كانوا يجلبون ملابس عظيمة جدا للكهنة المصريين .

الكتاب ١٣ ، المقطع ٢ .

بداية لأننا انشققنا بواسطة مصر . وقيل عن طبيعة البردى ، وكيف كان له .
أى البردى . من الأهمية العظمى لتسجيل تاريخ البشر وذكرهم . وكيف أنها
اكتشفت بواسطة الإسكندر الأكبر والإمبراطور ماركوس فارو وأنشأ لمصر مدينة
الإسكندرية .

نفسه

بلوتارخ

وقال جعوتى داعياً الآلهة بأن يكون أول إله يعلم المصريين فى مصر الكتابة ،
وأن يجعلهم يصنعون حروفاً من كتابتهم المقدسة .

بلوتارخ ، الكتاب ٩ ، المقطع ٣ .

ديوجين لايرس

إن الروح تخلد وتنتقل من جسد إلى آخر عبر الهواء ، هكذا كما كان يعتقد
المصريون فى رأيهم عن طبيعة الأشياء ، ويتفق معهم هيكتيوس وارسثافوراس .

الكتاب السابع

ويرى أفلاطون أن الروح تتفصل عن الجسد وتهجره تماماً .

الكتاب الثالث ، رقم ٦٠

وقال أيوفوريوس ، أن مثل أيثاليديس لا يتكرر مطلقاً ، ولكن كانت تمنح الهدايا
إلى هيرميس الذى كان يقود الأرواح إلى العالم السفلى حيث كانت الروح تمانى
ولكنها كانت تصبر فى حزن .

الكتاب الثامن ، المقطع ١ ، رقم ٤

أبوليه

والآن ، فإن الملايس ذات الألوان العديدة ولكنها ذات ألوان رائعة بالزهور
المتفتحة أو بالورود المزهرة .

الكتاب الحادى عشر ، ص ٢٤٠-٢٥٠

فيلوسترات

وهندئذ ، قال أن التساؤلات عن الروح وطبيعتها، مثما قال فيثاغورث لنا ولكم
بان نتبع المصريين .

ابولون ، الكتاب ٣ ، المقطع ١٩

كليمنيس السكندرى

وهكذا ينبغي أن الهيروغليفية التى ندعوها لغة العالم علمتنا الجغرافيا،
وتنظيم النجوم والأقمار، والأجسام المحيطة، وعلم الزمن الأرضى، وكذلك وصف
وتماليم الدين المقدس والقياس والأمور المقدمة كلها .

الكتاب ٦ ، المقطع ٢ ، ص ٧٥٧

وعلموا بواسطة المصريين أولاً الأدب وهن كتابة الخطابات، وثانياً الكتابة
الهيروغليفية وأسلوب الكتابة، والرموز وحاولوا محاكاتها وكتب بها بأسلوب مشابه.

الكتاب ٥ ، المقطع ٢ ، ص ٦٥٧

إليان

إن المؤرخين المصريين والكريتيين كانوا ييجلون جماعة الشعراء .

الطبيعة الحيوانية ، الكتاب ٦ ، المقطع ٤٣ .

وكما قلت، فإن كلاً من المصريين والكريتيين كانوا بالفعل حكماء وذوى رأى
صائب ورشيد .

الكتاب ١٦ ، المقطع ١٥ .

بورفير

وفى مصر يحيا الشخص بالواجبات المقدسة . وكانت حكمة ولغة المصريين وأدبهم ورسائلهم وكتابتهم الهيروغليفية ولفتهم المامية.. كل هذا كان كفيلاً لأن تحاكمهم كل الشعوب .

(ضد فيثاغورث ، ص ٨)

هورابولون

قديمًا كانت أصول الكتابة هي أوراق البردى وكانت بمثابة الوسيلة الأولى للتعلم ، وحقا كانت ابتكار عظيم للمصريين .

الهيروغليفية ، الكتاب الأول، ط ١٧٧٧ .

إنه جنس فريد في شعبه وأرضه وحاله في كل شيء حتى يصعب وصفه .

نفسه ، ١٠

وليس من الصواب أن يرى فرس النهر بأنفسه عندما كانوا يكتبون (عندما كانوا يرمز له في الهيروغليفية) .

نفسه ، ٦٦

وصورت الحيوانات المتوحشة والبشر الخنازير في رموز كتابتهم .

نفسه ، الكتاب الثانى

وحتى إنهم رسموا الحيوان بأمر هيرميس كوسيلة سهلة للتعلم .

نفسه ، الكتاب ١٤

القسم الحادی عشر

بقلم: السيد کوستاز

وصف لمقابر الملوك

يقع كل من معبد مدينة هابو و معبد رمسيس الثانى - الذى يطلق عليه أحيانا ممنيوم و كذلك آثار المنطقة الغربية لطيبة^(١) عند سفح الجبل الليبى خارج نطاق الأراضى التى يغطيها الفيضان، والمسافة بين هذه الأراضى والجبل ضيقة للغاية بوجه عام، وحيث أنها بعيدة عن خيرات نهر النيل فهى جدياء وتشكل جزءا من الصحراء. وتكتظ هذه المساحة بالآثار وذلك على امتداد أكثر من ثمانية كيلومترات^(٢) بدءاً من بداية منطقة خط الزوال عند ساحة الألما ب وحتى مقابر القرعة و الجبل الليبى الذى يرتفع وراء هذه الآثار ويتكون من صخور جيرية هائلة الحجم مقطوعة عمودياً وتحف نهر النيل بانحدارات مرتفعة للغاية.

وهناك العديد من الأعمال البشرية التى تم انجازها داخل الجبل، وتتملكنا الدهشة من الأعمال المذهلة ومن الصبر الدؤوب للمصريين بعد أن تجولنا فى المباني الضخمة التى خلفوها للبشرية، وتتملكنا أكثر فأكثر عندما نشاهد عظمة وتعمد هذه الأعمال فى المقابر.

وعندما نصبح بالقرب من ممنيوم وننظر إلى الجبل، نجد من كل جانب و فى كل الارتفاعات عدداً واهراً من الفتحات تشبه النوافذ المحفورة فى الصخر ليأخذ الجبل شكل الغريال. ولقد أثارنى الفضول ذات يوم لإحصائها. فصعدت أعلى

(١) انظر اللوحة ١ ، المجلد الثانى .

(٢) هريسان .

الجبل ووجدت أن عدد الفتحات المرئية من هذه البقعة يبلغ مائتين وخمسين والعدد الذى لم أستطع رؤيته كان أكثر بكثير. تلك هى الفكرة التى خطرت لى بعد أن قمت برحلات استكشافية فى منحنيات الجبل .

والفتحات المعنية عبارة عن مداخل المقابر من صنع الإنسان، ولا تتخيل أيها القارئ أن هذه المقابر تم حفرها بطريقة فظة فشكلها متناسق ومنسجم. وتم زخرفتها من الداخل بنقوش ولوحات تضاوى فى جمالها تلك التى نراها على سطح الأرض. وهناك أعداد هائلة من المومياوات البشرية والحيوانات المقدسة تدل على أن هذه المغارات كانت تستخدم كمقابر لأهل طيبة. وتعاليم الديانة المصرية القديمة كانت تؤمن بيعت الإنسان بعد الموت، فكان من الضروري تحنيط الجسد للاحتفاظ بالشكل الذى كان عليه فى الحياة الدنيا. ومن هنا نشأت فكرة التحنيط، وبناء هذه المقابر للمومياوات لتصبح فى حماية الدين ويمتأى عن مؤثرات الظواهر الطبيعية والتدمير. ذلك أمر من الأمور التى أثارت دهشتنا إلى جانب الأعمال الإنشائية التى قام المصريون بتشبيدها: فالجثث لاتزال بكامل هيئتها كما لو أنها لاتزال تبيض بالحياة، ولقد دامت دوام الآثار التى يبدو وكأنها شيدت لتبقى أبدا الدهر، ولتثبت أن المصريين صمموا على تحدى الزمان بكل شموخ وذلك بالحفاظ على أعمالهم وأجسادهم .

وصف المقبرة الكبيرة

من الواضح أنه لم يتم حفر هذه المغارات كى تستخدم كمقابر فقط. أهم هذه المغارات يقع على مسافة سبعمائة متر تقريباً من معبد رمسيس الثانى إذا ما اتبعنا مساراً آخر يختلف عن الشمال و الشمال الشرقى^(١). ومدخل هذه المقبرة يواجه نهر النيل وتسبقه مساحة كبيرة مكشوفة تم حفرها داخل الصخر وتعتبر

(١) انظر الخريطة العامة لوادى طيبة، اللوحة I ، المجلد ٢ والخريطة الطبوغرافية للأثار الواقعة شمال معبد رمسيس الثانى. ولقد قام الرحالة المخلص والجند: بوكوك ، باستكشاف هذه المقبرة. غير أن الخريطة التى خلفها لنا غير مكتملة الأجزاء والأبعاد. انظر: وصف الشرق ، لندن ١٧٤٢، ص ١٠٠.

هى ساحة المقبرة ومنها نتجه نحو دهليز مكشوف^(١). أما بقية القاعات، فكلها تحت الأرض ويصل عددها إلى ثمانية وعشرين قاعة، تتراوح مساحة الواحدة منها بين ستة عشر^(٢) وستة وعشرين متراً^(٣) بعضها يقع فى المستوى نفسه، والبعض الآخر فى مستوى أدنى ونصل إليها عن طريق سلم مريح يتكون من خمس وستين درجة وقرصين .

فى أسفل السلم^(٤) توجد بئر عميقة يصل عمقها إلى تسعة أمتار. ولقد هبطنا^(٥) إليه إلى أن بلغنا منتصفها فاندھشنا لوجود فتحة فى أحد جدرانها وكان عبارة عن باب يؤدى إلى قاعة صغيرة منحوتة بإتقان مثل بقية المقبرة^(٦).

وفى الطابق العلوى يوجد مدخل لبئر أخرى داخل ممر تقع على يمين هذا الطابق وقبل أن نصل إلى السلم^(٧)، تحتل فتحة البئر عرض الممر كله عدا جزءاً صغيراً على يساره . ويجب أن يحتاط الزائرون دائماً لوجود هذه الآبار عند الاقتراب منها لأنهم قد يلقون حتفهم نتيجة تهورهم أو لخيانة مرشديهم. ويوجه عام، فإنه يجب على الإنسان أن يأخذ حذره عند زيارته الأولى لأية مقبرة لأنها دائماً مليئة بالأمكان الخطرة .

وهناك ممر قرب قاع البئر يؤدى إلى طريق العودة وينحرف بزاوية تؤدى بدورها إلى قاعة أخرى حيث توجد بئر أخرى. وفى القاع نجد باب حجرة تؤدى إلى قاعتين فسيحتين وهكذا أصبح هناك ثلاثة طوابق تحت الأرض. وقاعتا الطابق السفلى ليست على مستوى واحد فالقاعة الخلفية ترتفع

(١) من الواضح أن هذا الدهليز تم بناؤه ليصبح مغطى مثله مثل غيره. ولكن انهيار السقف نظراً للفرغات بين الدعامات التى كانت تحمله .

(٢) حوالى خمسين قدماً .

(٣) حوالى ثمانين قدماً .

(٤) لوحة ٣٩ ، الشكل ١ ، النقطة a .

(٥) حو إلى ٧٨ قدماً .

(٦) انظر لوحة ٣٩ ، الشكل ٣٠ منظر جانبي لهذه القاعة .

(٧) لوحة ٣٩ ، الشكل ١ ، النقطة b .

عن الأمامية بحوالى مترين^(١) دون وجود سلم يمكننا من الصمود إليها^(٢) .

والقارئ الشغوف بمعرفة تفاصيل مساحة واتساع هذه المقبرة وتقسيماتها المختلفة؛ عليه أن يستشهد بالرسومات التي توضح بدقة هذه التفاصيل. وسوف أكتفى ببعض التفاصيل التي لا تخطر على بال أولئك الذين لم يشاهدوا هذه الأماكن.

لقد تم إنجاز هذا الأثر باتقان، فواجهات الجدران لاتزال قائمة وعمودية، وتتداخل الأروقة في بعضها البعض لتأخذ شكل الزوايا. وسقفها مستقيم في بعض الأحيان ومقبى في أحيان أخرى مع انحناءة رائعة. ولقد حرص العمال في بعض القاعات على الاحتفاظ بكامل الصخر ثم تشكيلها على هيئة ركائز. والأبواب التي تفصل القاعات تتناسق أجزاءها بصورة رائعة وغرفها تم بناؤها رأسياً مع قطع ساكنتها (أعلى الباب) بكل وضوح. والمساحة بأكملها - باستثناء الآبار والقبو - نقش عليه بالهيروغليفية بذوق فني يمتد كل الآثار التي رأيتها في مصر: فنقوش المدخل بارزة وملونة وتتفوق على مثيلاتها في الداخل وغائرة في معظم الأحيان، غير أن العمل بأكمله غاية في الإتقان. ومادة الصخر تتحمل النقش في واقع الأمر بصورة رائعة؛ لأنها تتكون من خليط من الحجر الجيري الأبيض والألمس بحيث يتم تقطيعه وصقله بسهولة. فالخطوط الدقيقة والرفيعة تم إنجازها بكل ثقة و دون جهد. وهذا الخليط يحتوى في بعض الأماكن هنا وهناك على مادة طينية من رمل الصوان. وفي أثناء العمل عندما كانت تلتصق هذه المادة الغريبة على الزخارف كان يتم إزالة الصوان أو كسره حتى عمق معين وكانت هذه العملية تؤدي إلى حدوث تجويفات. ولاخفائها، كان يتم تغطيتها بقطعة من الحجر الجيري الذي يسمح باستكمال النقش عليه بكل دقة وتم إدماجها في العمل بكل مهارة حتى لا يكاد يراها المرء.

(١) ستة أقدام .

(٢) انظر اللوحة ٣٩ ، الشكل ٤ ، منظر جانبي لهذه الطوابق.

وفى أشاء رحلتنا إلى الوجه القبلى، حرصنا على توفير كل الوسائل اللازمة التى تسهل مهمتنا والتى لم تتوفر لن سبقونا، المعزولون والمهددون والواقعون فريسة لبخل وغيرة أهل المنطقة الجهلاء والمتعصبين والقاسية قلوبهم، بحيث لم يتمكنوا من إجراء أية خطوة إلا بعد دفع الإتاوة المطلوبة ولم يشاهدوا الآثار إلا لمحا وعلى عجل. أما نحن، فقد كنا أسعد حظاً نظراً لفطنة قائدتنا التى جنبتنا القلق والمخاطر. وكما تنتظر عودتنا إلى أوروبا المستتيرة بفارغ الصبر فحرصنا على استكمال مهمتنا فى أسرع وقت ممكن، وتقاسمنا المسؤوليات والمهام، وخصصنا يوماً لدراسة الآثار تحت أشعة الشمس وبالليل كنا نزور المقبرة على ضوء المصابيح وكنت أظل فى هذا المكان تحت الأرض مع المقابر الأبدية. وفى وسط هذه الأروقة الفامضة، انتابتنى أحاسيس غريبة ومتأججة لم تترك لى أى مجال للتفكير. فمع كل خطوة كنت أكتشف أمراً جديداً يثير الدهشة والتأمل. وكنت أتمجج ليس فحسب من الوقت الذى استغرقه بناء هذه القاعات فيما مضى، ولكن من الصبر والفن الذى تم به إنجاز العمل فى هذا المكان الذى لا يتسرب إليه قط ضوء النهار. وأخذت أتساءل: ما الهدف الذى دفع هؤلاء القوم لقطع هذه الصخور فى قلب الجبل، وعلى عمق كبير للغاية لكى يقوموا بهذه الزخارف المعمارية والنقش الرائع ؟ وما هو الفرض الذى تم من أجله بناء هذه المقبرة؟ ان عدد الأروقة وامتداداتها بحيث يتداخل بعضها فى بعض فى منحنيات عدة، والآبار التى تؤدى إلى أروقة أخرى، كل هذه التعقيدات الكثيلة باثارة التخيلات والدهشة والرعب جعلتني أعتقد أن هذه المقبرة التى أطلق عليها قدماء المصريين لفظ «سرداب» كانت مخصصة لاستشارات الكهنة والطقوس الدينية الفامضة. والفقرة التالية من بوزانياس تدعم هذه الفكرة: «لقد اندهشت كثيراً من ذلك التمثال الضخم الموجود بالقرب من النيل، فى طيبة وغير البعيد عن الموقع المسمى «سرداب» و هو تمثال لرجل جالس أسماه البعض ممنون^(١). والتمثال الذى يتحدث عنه بوزانياس هو بالتأكيد الكائن حالياً وسط السهل

(١) بوزانياس ، اتيكا .

والذى يطلق عليه الرحالة القدماء و الحالين اسم ممنون، و هو يجاور المقبرة التى نتحدث عنها .

حقيقة إننا اكتشفنا فى أماكن متفرقة من هذه المقبرة رفات لبعض الموميאות مما جعلنا نعتقد أنها استخدمت كمقابر، ولكن هذا الأمر لا يستبعد الاحتمال الذى أشرنا إليه أعلاه. فنحن نعلم أن المصريين القدماء كانوا يعيشون وسط الموميאות. فالأجداد كانوا يقومون بتحنيطهم فى منازلهم وكانوا يضمونهم إلى جوارهم أثناء طقوسهم الدينية .

مقابر الملوك

تستحق بالفعل المقابر - التى يطلق عليها داخل البلاد «ببيان الملوك» ويعرفها الرحالة باسم «مقابر الملوك» - هذه التسمية لأن هناك العديد من الملابس التى تؤكد أنها كانت مخصصة لدهن الأشخاص العظماء .

ولبلوغ مقابر الملوك يجب الابتعاد عن سهل النيل، والتوغل فى مضائق الجبل الليبى فى الشمال، وعلى بعد مائة متر من انقراض معبد القرنة وعلى حدود الصحراء تلتقى هناك أربعة مفارق للطرق^(١) أحدها يتجه نحو الشمال الغربى ويمر بمضيق بين جبلين عاليين ومنحدرين، ويتخذ التواءات المضيق نفسها حتى يتجه تجاه اليسار بحيث ينتهى فى الجنوب الغربى بعد أن كان يبدأ فى الشمال الشرقى. بعد السير قليلاً فى هذا الاتجاه - أى الجنوب الغربى - نجد مضيقاً آخر يبدأ من الغرب ويتفرع ليلتقى بالطريق السابقة. أبعد أن نغادر هذا التفرع من جهة اليمين ونسلك طريق المضيق الأساسى الذى يصبح ضيقاً أكثر فأكثر، ندلنا كل الشواهد على أننا سوف نصل إلى طريق مسدودة. والجزء الأول من الطريق - التى يصل طولها إلى حوالى مائة وخمسين متراً - هو من عمل الإنسان وآثار هذا العمل لاتزال واضحة وتدل على أن الصخر قد تم تقطيعه لحفر خندق بعمق يتراوح من ستة عشر إلى عشرين متراً^(٢). فى بداية هذا الخندق - نجد

(١) انظر اللوحة الأولى من ٤٠ إلى ٧٧ - المجلد ٢ .

ممرأ ضيقاً يشبه الباب و يؤدي إلى ساحة مسورة بطريقة خاصة يطلق عليها وادى مقابر الملوك. تبلغ المسافة من بدء مفترق «القرنة» وحتى باب الوادى حوالى ثلاثة آلاف وستمائة متر^(١) .

وينقسم وادى الملوك إلى فرعين فى شكل زاوية تقريباً، الأول يطل على الشمال الشرقى و الآخر الأكثر أهمية و الأكثر ثراءاً بالأثار يتجه نحو الجنوب الغربى، وينقسم بدوره إلى أفرع ثانوية عدة. والبوابة التى تؤدي إلى مدخل الوادى هى الفتحة الوحيدة الموجودة فى هذا المحيط، وبما أنها من صنع الإنسان، فمن المحتمل أن هذا الوادى كان فيما مضى عبارة عن منخفض معزول لا يستطيع أحد بلوغه إلا بتسلق الجبال المنحدرة. وقد تكون هذه العزلة هى التى ألهمت قدماء المصريين بتخصيص هذا المكان للمقابر الملكية لكى تصبح بمنأى عن الانتهاكات التى كانوا يخشونها .

ولا توجد أية آثار للحضرة فى هذا المكان المعزول وكل الظواهر تدل على حياة قاحلة وسط الصحراء. والجبال الشاهقة التى تطوقها الصخور تحجب الأفق من كل اتجاه ولا نرى إلا جزءاً صغيراً من السماء . وفى منتصف النهار عندما تلقى الشمس بأشعتها لساعات عدة على الوادى تلتهب الحرارة، و لا يطفئ لهبها أى نوع من الرياح ونصبح وكأننا فى داخل فرن نستنشق هواء ملتهباً وتعالى وظائفنا الحيوية لتصبح على وشك التوقف. ولقد اختنق رجالان من مجموعة القائد ديزيبه عندما زارا مقابر الملوك فى ٢ سبتمبر عام ١٧٩٩. وإننى أعتقد باستحالة الإقامة هناك لمدة أربع وعشرين ساعة بدون وجود هذه السراييب التى تعتبر مأوى من هذه الحرارة المشتعلة .

ولقد أثار فضولى الطريق الضيقة الممهدة على جوانب الجبل فى نهاية القرية الشمالية الشرقية للوادى، وذهبت لاستطلاعها مع المهندسين كورابوف وسان جينى. و لقد تتبعتنا الطريق بكل منحنياتها وبعد أن صعدنا وهبطنا

(١) من خمسين إلى ستين قدماً.

(٢) ما يقرب من فرسخ صغير.

انحدارات صعبة عدة وصلنا إلى سفح سلسلة من الصخور تحيط بالمنخفض بأكمله. وظهرت أمامنا إحدى الصخور - التي تم تقطيعها بمول - واعتقدنا للوهلة الأولى أنه لا يمكن اجتيازها ولكن مع تقدمنا وجدنا - خلف كتلة من الحجارة - ممراً منحدراً ووعراً لم يصعب تسلقه بمساعدة بعضنا البعض. وتتبعنا هذه الطريق ووصلنا مع بعض المشقة ومواجهة المخاطر إلى هضبة ضيقة هي قمة الجبل اللبى الذى يطل على وادى طيبة. وامتد نظرنا من هذه البقعة ليشمل السهل والمدينة الكبيرة. ورأينا المنيوم - التي اعتقدنا أننا ابتعدنا عنها - على مسافة غير بعيدة من سفح الجبل ومن الجهة اليمنى تراءى لنا عن بعد التمثالات الضخمة لممنون ومعيد مدينة هابو. وشاهدنا الانقراض الهائلة لمدينة الأقصر والكرنك بمسلاتها العظيمة. وفى الأفق البعيد بالقرب من سلسلة الجبال العربية التي تحد السهل من جهة الشرق، رأينا الميدامود والنيل الذي يعمل فى طياته الخير الوفير والحياة، ويقسم الوادى إلى جزعين متساويين تقريباً. وتنتشر الآثار القديمة هنا وهناك، بحيث يصبح من الصعب التكهّن أى من جانبي الوادى يثير فضول الرحالة. والسماء الزرقاء بشمسها التي تشرق فى حرارة لم نعود عليها فى بلادنا تزين هذا المنظر بجمال ألوانها التي تشمها، ويريقها الذي تضيفه على مياه النهر. ولا يوجد فى أى بقعة من الأرض هذه المناظر مجتمعة، والتي توحى للمرء بأفكار شتى - إنها بقايا مدينة طيبة القديمة ذات المائة باب، المدينة التي تغنى بها الشعراء القدماء كمقر للآلهة وكمجيبة من عجائب الدنيا. يا لها من عظمة كم هي الأجيال التي تتابعت منذ تشييد هذه المباني التي لاتزال قائمة ! لقد كانت هذه المدينة مهجورة طويلاً قبل التفكير فى إنشاء أقدم المدن التي لاتزال موجودة الآن. ومنذ أن أصبحت هذه الانقراض مصدر إعجاب وتأمل من البشرية، قامت إمبراطوريات عدة واندثرت وملأت الكون لقرون عدة بأخبارها وأسمائها .

واستطعنا من هذا الموقع المرتفع أن نستشقى هواءً نقياً ولطيفاً يختلف تماماً عن الجو الملتهب فى وادى المقابر واسترحنا من عناء التعب والحرارة واستمتعنا بكل ما حولنا من ثراء و تنوع فى المناظر. ومن الصعب تخيل هذا

التناقض الواضح لهذين المنظرين. فعلى الجانب الأول، تجد الوحدة والجفاف والمزلة والموت وعلى الجانب الآخر تجد المعابد والنهر الجميل والخضرة والحقول المثمرة وقطعان الفقم والبشر وكل مظاهر الطبيعة الحية.

وفى الفترة التى زار فيها استرايون مقابر الملوك اكتشف أحد عشر سرداباً لاتزال موجودة حتى عصرنا هذا. واكتشفنا اليوم واحداً آخر لم يكتشفه أحد من المؤرخين الذين قاموا برصد هذه الآثار المصرية القديمة. يقع هذا السرداب - الذى اكتشفه اثنان من رفقاءنا فى الرحلة السيد جولوا والسيد ديفيليه اللذان أقاما فى طيبة طيلة شهور عدة متتابة - فى وادى آخر نصل إليه عن طريق القرية التى تقع على اليمين قبل بلوغ الوادى الأساسى.

ومقابر الملوك تم تشييدها على مسطح يكاد يكون مستوى، و أقل تعقيداً من المقبرة السابقة. ويجب وصف هذه المقابر كسلسلة من الأروقة الطويلة ومن القاعات المختلفة الأطوال. وتبدو إحدى هذه القاعات - التى تتميز بأبوابها وصهارتها المثقنة عن مثيلتها - وكأنها هى القاعة الرئيسية تحت الأرض فهناك يرقد الظل الملكى .

ولا تتساوى كل السراديب فى مساحتها ولا فى روعتها، فطولها يتراوح ما بين ستة عشر ومائة وعشرين متراً^(١). بعضها مكتمل البناء ومزخرف، والبعض الآخر عبارة عن هيكل لبناء مما يوحي باختلاف مكانتها وأهميتها. ولو أن أقل هذه المقابر أهمية وإنجازاً تم اكتشافها فى مكان آخر بعيد عن هذه الأرض - الفنية بآثارها - لأصبح موضع تكريم ودراسة لاعتباره أحد الموروثات الثمينة. ولكن وجود هذه الآثار بكثرة وعلى مساحة صغيرة من الأرض جعل هناك أفضلية بينها. ولهذا، فإننا لن نتحدث بالتفصيل إلا عن أكثرها أهمية. أما المقابر الأخرى، فإننى أدعو القارئ للرجوع إلى رسومات اللوحات وشرحها.

(١) من سبع وأربعين قدماً حتى ثلاثمائة وست وتسعين قدماً.

مقبرة القيثارات

تعرف هذه المقبرة على الخريطة الطبوغرافية للوادي وفي اللوحات الأخرى باسم المقبرة الشرقية الخامسة. وكل عناصرها مجتمعة تثير الفضول وتجذب نظر الزوار للوهلة الأولى. و ذلك من حيث سهولة الوصول إليها وعدد حجراتها ومساحتها الكبيرة وتنوع الموضوعات المرسومة على جدرانها واحتفاظها بألوانها كما هي.

والمعماري - الذي قام بتشييد هذه المقبرة - أنجز عملاً فريداً؛ فمادة الصخور في هذا الموقع أجبرته على الاتجاه نحو اليمين وعمل وصلة بدأ العمل من عندها مرة أخرى، بحيث تم إنجازه في مسار يوازي الموقع الأول وحتى آخر الدهليز.

وتتكون المقبرة من سلسلة طويلة من الأروقة ومن قاعات منفصلة عن بعضها البعض بحواجز سميكة تتكون من مواد الصخور التي تم تقطيعها في مكانها على شكل جدران. وتم حفر الأبواب وسط هذه الجدران التي تصطف كلها في انظام باستثناء باب واحد نتيجة الصعوبة التي سبق وذكرتها. وفتحات هذه الأبواب متساوية الأبعاد وتم تقطيع وتزيين سكاها بدقة وجمال .

ولا تستوى كل أجزاء المقبرة، فنهاية الدهاليز تم نحتها على هيئة منحني منحدر ومتصل بالمقبرة أما سطحها فهو غير مستوي. فهناك قاعة في الوسط تحت الأرض أكثر عمقاً من غيرها وهي على شكل حفرة. ويبدو أن تصميمها تم على هذا الطراز لكي تفصل بين القاعات الأمامية والخلفية التي أراد المنفذون بنائها بمنأى عن أنظار العامة. وقد يتعرض الزائر لإصابات خطيرة إذا ما تقدم في غير حذر ووقع في هذه القاعة. وفي أمالها يستعيد الرواق مساره المنحني وعلى الارتفاع السابق نفسه ويستمر حتى نهاية الدهليز .

وتتميز قاعة الدفن باتساعها و بسقفها المنحوت على هيئة مقبية يحمله ثمانية دعائم. وفي المدخل يوجد تابوت حجري عبارة عن حوض كبير مستطيل، من الجرانيت الوردي الصواني ومزخرف من الداخل والخارج بأشكال و كتابات هيروغليفية. ارتفاعه في طول الإنسان والواقف بداخله لا يكاد يرى

الواقف بخارجه، والطرق عليه يجعله يدوى برنين مماثل للناقوس تردد المقبرة صدها المحزن. واختفى غطاء هذا التابوت ولم يتبق منه سوى جزء بسيط. ويمكننا أن نتخيل تصميمه وفقاً لغطاء موجود بالمقبرة الثانية في الجهة الغربية^(١)، فهو مصنوع من مادة الحوض نفسها ومحفور في الداخل ومقطع بحيث تغطي جوانبه التابوت بصورة محكمة ؛ جزؤه الأعلى مزخرف بشكل يشبه المومياء ومنحوت بطريقة تجعله يبدو كأنه يبرز للخارج حتى يكاد الزائر يعتقد أنه منفصل عن الحوض. وهذا الغطاء مصنوع من كتلة هائلة يصعب تحريكها زيادة في التأكد من أن الموتى لن يتم ازعاجهم في مثوam الأخير. ولقد لاحظنا أن قدماء المصريين اهتموا كثيراً بحفظ جثثهم، والدليل الواضح على ذلك هو مقبرة القيثاراات. فلكى يصل المرء إلى قاعة التابوت الحجري، عليه أن يعبر عشرة أبواب مغلقة بمصاريح ترتكز على محور فولاذي يعلوها الصدا الأخضرالذى يغطي هذه المحاور. غير أن كل هذه الاستحكامات كانت عديمة الجدوى. فلقد اختفت ستة توابيت تماماً من داخل اثني عشر دهليزاً والتوابيت المتبقية تم تدميرها أو نهبا. وربما يكون الجشع قد دفع البعض إلى الاعتقاد بأن هذه التوابيت المصنوعة بإتقان والمزخرفة والمغلقة بإحكام داخل مقبرة يمثل هذا السمك من الصخور تحوى كنوز دفينه. وربما يرجع هذا التدمير إلى الفضول الذى أصاب البعض الآخر؛ لكى يفتحها ويكتشف الأسرار الخفية لهذه الفلسفة المصرية القديمة التى تتباهى بها جميع العصور .

والمقارنة بين مساحة التوابيت الحجرية وبين باب مدخل الوادى توحى بأفكار أخرى جديدة وتتم عن نموذج آخر للذوق الذى تمتع به المصريون فى تنفيذ الأعمال الصعبة. فالباب ليس بالعرض الكافى الذى يسمح بمرور التابوت، بحيث تم رفع هذه الكتلة الحجرية الكبيرة إلى أعلى التل وإنزالها إلى الوادى بطول جوانبه.

(١) اللوحة ٩٧، الأشكال ١٠ - ١١ - ١٢، المجلد ٢ .

وقاعة الدفن تحتوى كل زاوية منها على باب يؤدي إلى غرفة صغيرة وجندا بها العديد من الموميאות، هذه القاعات الأربع تم تخصيصها بالقطع لرفات العائلة الملكية ولموظفيهم المخلصين. ولا تنتهى المقبرة بحجرة الدفن، ولكنها تمتد بعدها فى ممر طوله أكثر من عشرين متراً، ويدائته ضيقة للغاية ثم يأخذ بعد ذلك فى الاتساع وينقسم إلى غرف عدة يبدو أنها خصصت للفرض نفسه الذى شيدت من أجله الغرف الأربع السابقة.

وطراز حجرة الدفن الكبيرة يثير الهلع، فكل محيطها مغطى بأفريز من الرسومات تمثل مجموعة من الرجال بعضهم لونه أحمر وبعضهم الآخر لونه أزرق وكلهم مقطوعوا الرؤوس. وفى أعلاهم نجد الجالدين المدججين بالسلاح ولتنفيذ عملية الإعدام. والمحكوم عليهم مقيدون فى أوضاع شديدة القسوة والدماء تتزف من كل جزء منهم^(١) والثعابين حولهم فى كل مكان لتضيف مزيداً من الرعب والتعزز على هذه المناظر. وهناك أيضاً مجموعة أخرى من الأشخاص بعضهم له أذرع طويلة للغاية مرفوعة لأعلى ويحمل فى كل يد رجلاً وفوق رأسه امرأة واقفة^(٢). ما معنى هذه اللوحات الملحمية؟ ألم يكن هذا بقايا من المصور البربرية التى كانت تمجد فيها جنازات الملوك بذبح العبيد أمام مقابرهم؟

وعندما نتجول على ضوء الشموع الخافتة بين هذه الصفوف الطويلة من القاعات الفسيحة والمظلمة، يصيبنا نوعاً من الدهشة الدينية. فهناك كمية وفيرة من التوابيت المزخرفة والأبواب المخلقة والجدران والأسقف والدعائم وفى كل خطوة نكتشف الجديد والغريب. ولا يسمنا سوى التفكير فى الوقت الذى استغرقه كل هذا النقش الذى ظل باقياً بعد مرور آلاف عدة من السنين. وتتضاعف دهشتنا عندما نرى هذه التوابيت ترتكز على قواعد هيئة مصنوعة من الجبس. فالوضع هنا يختلف عن المقبرة الأولى، حيث تم حفر كل الزخارف ونحتها على الصخر الحى. وهذا الجزء من سلسلة الجبال الليبية يتكون من مادة

(١) اللوحة ٥، الشكل ١٠ واللوحة ٨٦ الأشكال ٨، ٧، ١٠، الجزء ٢.

(٢) اللوحة ٨٦، الشكل ٦، المجلد ٢.

جيرية رقيقة ومتعددة الطبقات. وهى تبدو وكأنها مجموعة من الشرائح المتراسة أفقياً بعضها فوق البعض أكثر منها كتلة ملتصمة. وإذا ما قطعنا هذه المادة رأسياً فسوف نجد أن سطحها لا يصلح لعمل نقوش بارزة وهذا هو السبب الذى دفع الرسامين والنقاشين إلى طلاء داخل المقبرة قبل إنجاز أعمالهم. وبالرغم من هذا فإن الألوان والأشكال البارزة تحتفظ ببيريقها ورونقها الذى لا تضاهيه أى من الأعمال الحديثة عندنا فى أوروبا لا من حيث النقاء ولا من حيث حيوية الألوان. غير أن هذه الاستمرارية لا تتم عن فن ما ولكنها ترجع إلى استقرار درجات الحرارة وجفاف الغلاف الهوائى وجمال المناخ الذى لا يتعرض، إلا نادراً لسقوط الأمطار. أضف إلى ذلك أن ضوء الشمس - هذا العامل المدمر للألوان - لا يتسرب قط إلى هذه التجويفات العميقة .

وهناك لوحتان رمزيتان فى مدخل المقبرة تتميزان بجمال ألوانهما وتزيان فتحة الباب الأول من اليمين واليسار. ونستطيع أن نتعرف على تأثيرهما الرائع من النسخة الموجودة فى اللوحات^(١) .

وبعد دخول المقبرة يستطيع الزائر أن يجد فى الحائط الأيمن للممر الأول أربعة أبواب قصيرة الارتفاع ومثلها فى الحائط الأيسر، هذه الأبواب الثمانية تؤدى إلى رواق جدير بإثارة الفضول؛ فهو يكتظ بالرسومات المشوقة التى تمثل عازفى القيثارة. وكان بروس الرحالة هو أول من تحدث عنهم ورسمهم بطريقة محرفة إذ ألبسهم ملابس الإغريق. وهذا المشهد موجود فى الرواق الثالث على اليسار .

ونمثل عازفا القيثارة جزءاً مهماً من مشهد دينى أكبر مساحة اضطربنا إلى تقسيمه لأجزاء عدة نظراً لحجم اللوحات^(٢). ولكى نعيد تكوين مناظر هذا المشهد، علينا إدراك أن إلهى اللوحة رقم ٩٠ يشغلان مساحة نهاية الرواق بأكملها. أما العازقان، فهما على الحوائط الجانبية: العازف ذو الرداء الأسود

(١) اللوحة ٨٧ - الشكل ٧ - المجلد الثانى .

(٢) انظر الشكل ١ ، اللوحة ٩٠ والشكلين ١ و ٢ اللوحة ٩١ ، المجلد ٢ .

على اليمين ويوجه أغانيه ليس فحسب إلى الإله الجالس أمامه على الحائط نفسه، ولكن أيضاً إلى الإله ذى رأس الصقر على الحائط الخلفى. والعازف ذو الرداء الأبيض مرسوم على الحائط الأيمن الجانبي ويواجه أيضاً إلهين. والنقش يبرز بوضوح العازفين بالوانهم الزاهية وآلاتهم الموسيقية وبقية أجزاء المشهد.

وهذا المشهد إن دل على شئ فهو يدل على تقدم فن الموسيقى، فإحدى القيثارتين بها ما لا يقل عن واحد وعشرين وترأ. ويجلس العازفان بكل ارتياح وأيديهم تعزف على الأوتار بالطريقة نفسها التى يعزف بها الموسيقيون فى الوقت الحاضر. والقيثارتان مزينتان بذوق رفيع لا يتوافر لدى أى من صناعنا المهرة الحاليين. إلا أن هذه الآلات انتشرت انتشاراً واسعاً هذه الأيام وتعددت المحاولات لتزيينها وإتقان صنعها. والمشهد المرسوم يدل على أن القيثارات القديمة كانت تقتصر إلى الدواسات التى تشكل جزءاً مهماً من القيثارة الحديثة ومن تطورت أداؤها الموسيقى .

وبدراستنا للمشهد العام للعازفين، ندرك على الفور أنه مشهد القرابين المهداة للآلهة الأربعة الجالسين أمام الموسيقيين وكل إله له هيكله الخاص الذى يتلقى عليه القرابين. ومساحة الهيكلين فى مؤخرة اللوحة أكبر من غيرهما، لأن عدد القرابين التى تقدم عليهما وفير؛ حيث إنهما يتبعان الإلهين الأساسيين. وتضع هذه الشعارات هذين الإلهين فى درجة أرقى من غيرهما، حقيقة أن اللوحة تشمل إلهين آخرين، ولكنهما فى مرتبة أقل، إذ يجلسان بين القرابين والإلهين الأساسيين. وترمز رسوم الحيوانات والفاكهة التى تغطي الهيكل والكتابة الهيروغليفية وكذلك الثلاث البلطات على رأس العمود خلف العازف ذى الرداء الأسود إلى شعار أضحية ما. ويبدو أن الصلوات التى يرتلها العازفان مدونة على العمود القائم أعلى الروؤس وتتوج قواعد القيثارتين. وإذا ما كان متاحاً لى تفسير المشهد فإننى أرى العازف ذو الرداء الأسود يطلب من الإلهة فيضاً خيراً لنهر النيل وحصاداً وفيراً. والخطوط المتعرجة التى تمثل المياه تتكرر ثلاث مرات فى صلاته. ونرى كذلك المنجل الذى يرمز إلى الحصاد كما أوضحت ذلك فى

دراسة عن الكاب^(١). ويدنى بأصابعها الممتدة ترمز إلى الوفرة وفقاً لرأى ديودور الصقلى. والإله الصغير - الذى يجلس أمام العازف - تبدو على ملامحه تلبية النداء الذى دفعنى إلى هذا الاعتقاد هو الكتابة الهيروغليفية التى تملأ الممود القائم بجانب هذا الإله. وفى الجزء العلوى، أعلى رمز الحياة، هناك أنية محمولة على بعض الميقتان يبدو أن حاملها ذهب لىأتى بالماء المطلوب. وفى أسفل الممود هناك قرصان يرمزان للبيض. وهذا المنظر الذى يتكرر كثيراً يجعلنى أعتقد أنه يرمز إلى الخصوبة. والجزء الخاص من المشهد بجانب العازف ذو الرداء الأبيض لا يدل على تفسيرات واضحة. ولكننى أكتفى بالقول إن هناك علامة الحياة ضمن الكتابة الهيروغليفية بجانب الإله الكبير فى مؤخرة اللوحة على اليمين. وهذا الإله له شعارات حورس العادية نفسها .

والأثر الذى تتركه لوحة العازفين ممتع للغاية؛ فعندما نشاهدها تتولد لدينا أحاسيس مختلطة من الدهشة والمذونية ونرغب فى رؤيتها مرة أخرى. فهى مكتظة بالمشاهد البهيجة والمألوفة التى تجعلك تنسى الجو الصارم الذى يخيم على هذه الأماكن المظلمة التى هيطننا إليها، وتترك لدى الزائر انطباعات دائمة. والأهمية التى تبرزها اللوحة المذكورة ذهمتنى لى أطلق اسماً على المقبرة التى تزينها، ألا وهو «مقبرة القيثارات» .

وإذا ما دخلنا غرفة مواجهة لغرفة القيثارات^(٢)، نجد الرسوم التى تجمع ما بين الأثاث والأدوات المنزلية ونشمر بالألفة مع قدماء المصريين. فلقد تعرفنا على عاداتهم ونمط معيشتهم داخل منازلهم، وأول ما يلفت الأنظار عند دخول الرواق هو مجموعة من الأوانى تتميز بالنقاء والذوق الرفيع ونضارة الألوان التى تجذب الأنظار بعضها لايزال يستخدم فى مصر حتى الآن و هو المعروف «بالقله»^(٣) ولقد عرضت رسم لها فى البحث الخاص عن مقابر الكاب. فبعد أن شرحت

(١) انظر دراسات العمود القديمة.

(٢) هذا الرواق معد بالموقع K ، اللوحة ٧٨ - الشكل ٥ - المجلد ٢ .

(٣) اللوحة ٨٧ ، الشكل ١ المجلد ٢ .

خصائص التبريد التي تتمتع بها «القلل» أثبت أن قدماء المصريين استخدموها وأدخلوا عليها بعض التحسينات في صنعها، ولم تعد تستخدم اليوم^(١). فهناك إطار أسود اللون على فوهتها والطبقات الفنية في مصر لاتزال حتى الآن تضع هذا الإطار بعد خلطه بقليل من المسك حتى تغطي رائحته على رائحة الصلصال مصنوع منها الأواني التي لا يتم حرقها إلا قليلاً وعلى مذاق طمى نهر النيل .

وفي اللوحة ٨٩، نجد في الفرفة نفسها بعض الأسرة والمقاعد المريحة والمروش الملكية، ويلفت نظرنا هنا الأشكال الأنيقة والزخارف الفنية التي تحقق راحة الجالس. والمنظران الأولان عبارة عن وصف لعرش سليمان الموصوف في «تاريخ الملوك»^(٢) .

وكما هو واضح من الوصف. فإن الألوان البيضاء والصفراء تدل على أن عرش سليمان كان مصنوعاً من العاج والذهب الخال. وتضيف التوراة أن هذا العرش كان يتركز على منصة ذات ست درجات ويوجد أسدين على يمين ويسار كل درجة بحيث لا تصل إلى العرش إلا بعد المرور بين صفيين من الأسود. ويذكرنا هذا بطريق أبي الهول التي شاهدناها بين أطلال طيبة.

ولا يدهشنا هذا التقارب بين عرش سليمان وأثاث قدماء المصريين. فالتجارة الرائجة في عهد سليمان وإرتباطه بفرعون فلسطين الذي تزوج من إحدى بناته شجعت على إقامة علاقات دائمة بين البلدين. فكانت مصر هي القوى المزدهرة في هذا الجزء من العالم وكانت تتفوق على الأمم الأخرى في المجد والقوة والثراء، مما حث جيرانها على تقليد عظمتها .

وأشكال الأشخاص المكبلين الرسومة على أطر^(٣) العرش الثاني والثالث، تعبر عن ملوك محاربين عظماء أحرزوا انتصارات حربية على أعداء مصر. وهناك

(١) دراسات المصور القديمة.

(٢) «الجزء الكائن خلف العرش دائري الشكل والمتمد له مسندان ويجانبهما تمثالان لأسدين». (الملوك ١ - ٢ ، الفصل ١٠ - بيت الشعر - ١٩٠ . الكتاب المقدس لقوتابل - (باريس ١٧٢٩) استشهد سانكتس باجنيني الذي ذكرته الآن هو أكثر دقة من نص فولجات ويقدم وصفاً أكثر وضوحاً.

(٣) لوحة ٨٩ - الشكل ٦ - المجلد ٢.

رمضان ممانلان ولكهما أكثر إذلالاً للأعداء. فإحدى النقوش البارزة لمونونيوم توضح أحد الأبطال المصريين جالساً ويضع قدميه على مسند ويطلّ بهما أعداءه المهزومين. مما يفسر لنا إحدى عبارات الكتاب المقدس: «سوف أجعل من أعدائك مرقاةً لقدميك»^(١).

والشخصيات الملكية التي أطلق بعضهم لحيته ترتدى أثواباً طويلة تشبه الدثار؛ أكمامها تتدلى من على اكتافهم وحتى آخر أذرعهم. وهذه الأثواب تماثل ما نجده في بعض النقوش البارزة في الكرنك التي تعبر عن عرض لمجموعة من الأسرى^(٢). وذا ما حاولنا أن نكشف هوية هؤلاء الأسرى، فسوف نجد الكثير مما يشوهنا عن تاريخ قدماء المصريين.

والزخرفة البارزة لبريسبوليس التي عرضها كل من شاردان وكورناي لوبران في أعمالهما يمكنها أن تلقى الضوء على منظر هؤلاء الأشخاص، فالمديد منهم يرتدى الأثواب التي تقسمها كان يرتديها أولئك الأسرى. وفي لوحات طيبة يرمز هذا الزى إلى الذل والخضوع: أما في بريزوبوليس، على العكس من ذلك، فإنه يرمز إلى الشخصيات الهامة مثل العمكريين الذين يحملون في هذه اللوحات شتى أنواع الأسلحة والشخصيات الرسمية المسؤولة عن إرشاد الأجانب في الإحتفالات وكذلك الأشخاص الأقوياء الذين يقهرون الحيوانات المتوحشة. وفي زخرف آخر نرى ملكاً جالساً على عرشه يعقد اجتماعاً ومن وراء أحد رجال الجيش يرتدى نفس الثوب. أما الشخص المدعو، فهو يرتدى زياً خاصاً. ووفقاً لكل هذه الملاحظات نستطيع أن نؤكد أن هذا الثوب كان يرتديه الشعب الذي قام بتشيد بريسوبوليس، إذ كيف نفترض - من خلال هذا النقش الأثري - أن الشعب منح المهام السامية للأجانب وخص لنفسه المهام الدونية؟ وكأي شخص محب لوطنه، أرفض تصديق هذا الإزدراء. وهناك أيضاً بعض الشك يوضحه عمالان آخران نرى فيهما رجلاً واقفاً في هيئة دينية أمام هيكل فوقه نار مشتعلة^(٣).

(١) كان يؤلم أعداءك عند موضع القدمين.

(٢) لوحة ٢٣ الشكل ٢ - المجلد ٢.

(٣) رحلة شاردان - اللوحتين ٦٧ و ٦٨.

و هذا المشهد يعبر بالقطع عن أحد عبدة الشمس أى عن شخص فارسى . غير أن هذا الشخص يرتدى الثوب نفسه ويتكئ على أحد الأقواس ولقد اشتهر الفرس فى الماضى بمهارتهم فى استعمال القوس فى الحروب . وربما أراد الرسام المصرى إبراز الأصل الفارسى لهؤلاء الأسرى بصورة أوضح ، فعمد إلى رسم القوس إلى جانبهم فى الأطر على المرفقات . وتثبت هذه الرسومات - من وجهة نظرى - أنه حتى فى العصر الذى حضر فيه المصريون مقبرة القيثارات وينوا فيه معبد الكرنك كانت هناك حروب بينهم وبين أهل ميديس ، أولئك القوم الذين لا نعرف عن أخبارهم شيئاً سوى أن الفرس اقتبسوا منهم زيهم^(١) . تلك الحروب ، ربما كانت تهدف إلى الاستيلاء على سوريا التى استوهاها هى الأخرى الجشع مثلهم بحكم موقعها بين القوتين . والمشهد عن مسرح الحرب - المرسوم فى النقوش البارزة للكرنك^(٢) - يدعم هذه الفكرة . فالممليات الحربية دارت فى بلد يتميز بالغابات والجبال المغطاة بالأشجار وهذا لا يتلائم مع طبيعة مصر ولكن مع بلاد سوريا .

ولنتخيل الحق الذى أصاب قمبيز عندما رأى على الآثار المصرية - تلك الأمة التى أخضعها واحتقرها - هذا الكم الهائل من اللوحات التى تظهر قوماً يرتدون زياً مماثلاً لزيه وفى أوضاع كلها رعب وعبودية وإذلال . كم هو الهلع الذى أصاب هذا الأمير النائر والمهووس بكبريائه ، فأمر بهدم هذه الآثار وبالرغم من أنه لم يستطع تنفيذ هذا الأمر الأخرق تنفيذاً كلياً ، إلا أن الجزء الذى دمره يتعدى بكثير ما أتلفه الدهر فى آلاف السنين . والبعض يرجع هذا الدمار الذى لحقه قمبيز بالآثار المصرية إلى التعصب الدينى ، ولكن هذا التعصب لم يكن قط من شيم الشعوب القديمة . لهذا ، فالسبب الذى أوردته أقرب إلى التصديق .

وهيما يتعلق بالمعارك البحرية التى نشاهدها على العديد من الخزاف البارزة لطبية ، فإننا نعتقد أنها كانت ضد الفينيقيين . فبعد أن ثارت الخلافات بين أمراء النيل والفرات ، كان من الصعب على فينيقيا - التى كانت تقع بين القوتين - أن

(١) هيرودوت ، التاريخ الكتاب ٢ ، المقطع ١٢٥ .

(٢) اللوحة ٤٠ - الشكلان ٥ و ٦ - المجلد ٢ .

تحتفظ بحيادها . فكانت الظروف هي بعض الأحيان تدفع هذا الشعب البحار لمساندة المصريين، غير أننا نعلم أن مصلحته الدائمة كانت تجبره في نهاية الأمر على الرجوع إلى الفرس، لأن توسعاتهم لم تهدد استقلاله، ولأن موقعهم الجغرافي كان يجعلهم أقل رغبة في انتزاع السيطرة البحرية منه. والتاريخ يحدثنا كثيراً عن التحالفات بين الفينيقيين والفرس وعندما عزم قمبيز على غزو مصر - وفقاً لهيرودوت - كان الأسطول الفينيقي يشكل الجزء الأكبر من قواته البحرية، وهذا التحالف بين القوى للقضاء على السيادة المصرية يدفعنا للاعتقاد بوجود علاقات قديمة بين صور و بابل .

والأروقة الأخرى أكثر إثارة للاهتمام فهناك تشكيلة متنوعة من الأسلحة الهجومية و الدفاعية^(١) وبعض المناظر الزراعية التي لم أصفها لكي لا أكرر نفسي، فهي تحتوي على المشاهد نفسها التي سبق وشرحتها في بحثي عن مقابر الكاب. وهذه الأروقة الثمانية لا تشكل الجزء الأعظم من مقبر القيثارات ولكنها الجزء الأكثر حفاظاً على كيانه. فمنذ ندخله تبهرننا نضارة الألوان وتعدد الموضوعات المثيرة والشافقة التي تقع عليها أنظارنا .

وكل شيء داخل مقبرة القيثارات ينم عن روعة الملايس عند قدماء المصريين، فهناك تنوع كبير في الأهمشة والحلي والتطريز الذي يفلب عليه اللون الأصفر اللامع وكأنه تقليد للذهب. وتنوعت كذلك الأزياء التي نتعرف عليها في الممر الأول على اليسار وعلى مسافة قصيرة من المدخل^(٢) ، وفي إحدى القاعات التي يتركز فيها السقف على أربعة أعمدة، وهي القاعة التي تلي قاعة الأضرحة من حيث الأهمية^(٣).

(١) تم عرض هذه المجموعة في اللوحة ٨٨ - المجلد ٢ .

(٢) اللوحة ٨٥ ، الأشكال ٢-٣-٥ . المجلد ٢ . وهي موجودة عند النقطة P ، الشكل ٦ ، اللوحة ٧٨ المجلد ٢ .

(٣) اللوحة ٨٦ ، الأشكال ٢-٣-٤ . وهي موجودة في القاعة f - الشكل ٦ - اللوحة ٧٨ - المجلد ٢ .

مقبرة التناسخ

وتعرف في اللوحات باسم المقبرة الغربية الخامسة، وهي المقبرة الوحيدة في الوادى التى نجد فيها حجرتين للدفن شبيهتين بالقاعة الأساسية لمقبرة القيثارات من حيث السقف الأسطوانى المرتكز على ثمانية أعمدة. وأولى هذه القاعات تقع فى وسط المقبرة وهى أقل مساحة من قاعة المؤخرة وأرضها تهيكل قليلا عن أرض المقبرة، وسطحها مائل فى انحدار وعصر. وهناك على الجانب الآخر انحدار مماثل ولكنه يسهل الخروج لأولئك الذين يريدون الذهاب لنهاية المقبرة. وهناك ركيزة مزخرفة تقوم عليها قواعد الأعمدة الثمانية فى كل جهات القاعة. وهناك مساحة فضاء بين الدعامات الثمانية والحائط بحيث نستطيع السير على الركيزة المزخرفة وكأننا نسير فى شرفة. والأفرز المصرى الذى يزين هذه الركيزة يعطى للزائر انطباعاً سائفاً فقد تم تصميمه تصميماً عبقرى لى يصل بين الأجزاء الأخرى فى القاعة .

وحجرة الدفن الخلفية تتعدى فى مساحتها مقبرة القيثارات، إذا ما أخذنا فى اعتبارنا المساحات الأفقية فحسب؛ لأنها من حيث الارتفاع أقل ارتفاعاً. والممر الذى يربط بين أجزاء مقبرة التناسخ ضيق وطويل ويمتد بخط مستقيم عند المدخل وحتى نهايتها. و يقسم كل القاعات إلى جزئين متساويين تماماً، فيضفى على المنظر العام رونقاً خاصاً. غير أن مقبرة القيثارات لها تأثير أقوى على النفس من حيث عظمة تقسيماتها المهيبة .

وتتميز رسوم مقبرة التناسخ بنوعها الرفيع وتصميمها الدقيق من حيث الأرائك ذات المساند الممتدة^(١). والزخارف النادرة التى تجعل من رأس الأسد وأقدامه رأس الأريكة وأرجلها. وهذه الزخارف تضى جواً من البهجة على هذا النوع من الأثاث. ويظهر هذان الأمدان^(٢) أيضاً على أفرز القاعة وسقفها وفى تصميمات بعض أنواع أخرى من الأثاث. وهو شكل من أشكال الزخرفة لم نر مثيلاً له من قبل .

(١) الشكل ٢ - اللوحة ٨٤ - المجلد ٢ .

(٢) الشكل ٢ - اللوحة ٨٤ - المجلد ٢ .

وعند مدخل المقبرة توجد لوحة تعبر عن معتقد التماسخ^(١). وهى عبارة عن إله يجلس على عرش فوق منصة ويزن أعمال الإنسان بميزان. وهناك تسعة أفراد يصعدون درجات المنصة بعد اجتياز هذا الاختبار ليتقدموا للمحاكمة الرهيبة. وما هو الملك ينطق بالحكم ضد أحد الرجال الأشرار معلناً إعدامه ثم إعادته للحياة فى صورة حيوان قنزر. وما هو ذا جحوتى، قابض الأرواح يتصدر تنفيذ الحكم. وكلمات هذا الإله تظهر فى شكل حيوانات من فصيلة القروذ^(٢). وتم وضع المحكوم عليه فى قارب يعود به إلى رحلة الحياة الأرضية، ولكن فى اتجاه مضاد للتسعة أفراد المفترض إنهاء حياتهم كذلك. ولقد أوضح السيد جومار فى بحثه عن المقابر كل تلك الأدلة التى تبرز هذا التفسير. ولن أكرر ما قاله هنا^(٣).

وهناك لوحة أخرى للمقبرة نفسها. وعلى الرغم من أنها لا تعطى تفسيراً مقبولاً لمعتقد التماسخ، فإنها تلقى بعض الضوء على صورتها المجازية. فهناك ناحية اليمين، يد هائلة لقوة غير مرئية تجذب الجزء الأسفل لجسم إنسان على هيئة مومياء. وهناك عين فوق المتوفى تذرف الدمع^(٤). وهى أعلى اللوحة، يوجد قارب يجره سبعة صقور لها وجه إنسان و يتبعه قارب آخر على وشك السقوط فى منطقة أسفل من الأولى. وهناك شخص مألوف إلى حد ما يمسك بالقارب كما لو أنه يريد حفظ توازنه. وعلى اليسار نلاحظ القارب نفسه بعد أن قطع المسافة السفلية يصعد من جديد إلى الارتفاع نفسه الذى هبط منه ويحاول شخص آخر يرتدى مثل ثوب الشخص الأول أن يمد له يد المساعدة للصعود مرة أخرى.

هذه الشعارات المتتابة تعبر عن حتمية الموت والألم الذى يصيب الإنسان بعد حالة الوفاة وهبوط الأرواح إلى الظلمات لتستقر فيها والعودة مرة أخرى إلى المناطق العلوية.

(١) الشكل ١ ، اللوحة ٨٣ - المجلد ٢ .

(٢) القردوحيات هى رمز جحوتى.

(٣) انظر وصف المقابر - القسم الماشر ، ص ٣٧ .

(٤) الشكل ، اللوحة ٨٤ - المجلد ٢ .

وهناك عدد من الملابس الأخرى التى تؤكد هذه الفكرة . فدقة المركب عبارة عن مجدافين وهو شعار المراكب الرمزية الفامضة^(١) كما نرى الجعران رمز الحياة والصقردا وجه الإنسان و رمز الروح داخل القاريين : الهابط إلى المناطق السفلية والصاعد إلى المناطق العلوية . وفى وسط اللوحة نجد ذراعين طويلين مرفوعين لأعلى وأكفهما مفتوحة، وفى أعلاه قرص لم يكتمل رسمه ولكننا نتمرف عليه لو ألقينا نظرة على الشكل ٦ للوحة ٨٦ ونحن نعتقد أن هذا القرص يمثل انتفاخ الجعران الذى يحتفظ ببيضه بداخله . وبالتالي، فهو يرمز إلى التكاثر وهذان الذراعان الطويلان يعبران عن القوى العلوية القادرة على سلب الفريسة من الموت .

وقبل أن نفتم حديثنا عن هذه اللوحة، نود الإشارة إلى أنها تعتبر إحدى الوسائل التى تساعدنا على تفسير الرموز الهيروغليفية، فمن الواضح أن العين المتمثلة فى ثلاثة خطوط رأسية تسقط من الجفن السفلى هى حرف هيروغلىفى يرمز إلى الدموع المصاحبة للألم .

واعتقد أننى تمكنت من تفسير هذه اللوحة، وكذلك اللوحة السابقة التى تعبر عن رحيل الروح وتقمصها فى حياة أخرى، وأشكال أخرى، ولهذا، فلقد أطلقت على هذه المقبرة اسم المقبرة التناسخ .

المقبرة الضلكية

توجد فتحة هذه المقبرة داخل تجويف صغير نجده مباشرة على يمين مدخل الوادى وتعرف فى اللوحات باسم «المقبرة الفريية الأولى». وهى مشوقة للغاية رغم صغر مباحثها . والتابوت الحجرى بداخله عبارة عن قطعة محفورة فى الصخر، غطاؤها على شكل حوض فتحتة لأسفل والتابوت ليس فى ثراء وإتقان سابقه ويبدو أنه ينتمى إلى عصر أقدم منهما . والمقبرة تعتبر من أقدم المقابر

(١) انظر المسقط الأفقى والمنظر الجانبى لهذه المقبرة ، الشكلين ١٢ - ١٥٤ للوحة ٧٩ ، المجلد ٢ .

الوادي القديم. ولقد تم نهب المقبرة وسرقة المومياة بكل مقتنياتها بعد كسر سطح الحوض. ومن السهل علينا اكتشاف أن هذه السرقة متعمدة بعد رؤية الغطاء المكسور.

والسقف في أعلى التابوت مقبى الشكل ومتدرج الألوان فيترك في النفس أثراً مبهجاً؛ نهايته زرقاء مرصعة بالنجوم، والأشكال المزخرفة عليه كلها باللون الأصفر أو الذهبي. ويذكرنا هذا التكوين، بصفة عامة، بالطلاء المعروف بالأتروزي. ولهذه اللوحة أهمية خاصة، فالسماة المرصعة بالنجوم ترتبط بعلم الفلك، وهذا ما تؤكد المناظر الوسطى لجانبى اللوحة^(١)، فالجانب السفلى عليه أربع صور لبروج فلكية، ألا وهى الثور والأسد والعقرب والدلو، يفرق بينهم ثلاث علامات؛ أى أنهم يقسمون الدائرة إلى أربعة أجزاء متساوية. فإذا افترضنا أن أحد البروج - الثور مثلاً - يقع على خط استوائى، فإن العقرب المقابل له في قطر الدائرة يصبح على الجانب الآخر في حين أن الأسد والدلو يقعان على الخط المدارى. وفي الجانب العلوى نجد كلاً من الأسد والثور والدلو مجتمعين في منظر واحد على شكل إناء ينتهى برأس ثور.

ويعتقد السيد جومار - الذى قام بدراسة هذه اللوحة دراسة متعمقة - أنها توضح مواقع خطوط الاستواء والمدارات في العهد الذى تم فيه حفر المقبرة. والثور هو أكثر المناظر وضوحاً في المشهد الذى يحتل وسط اللوحة السفلية فقد وضع على أحد الأشكال الشبيهة بكفه الميزان مما يدل على توازن الليل والنهار. ونستخلص من ذلك أن هذا الرسم يرجع إلى العصر الذى كان فيه برج الثور يضم كل من فصلى الربيع والخريف. فإذا ما افترضنا أن هذا الفصل هو فصل الخريف، فسوف نقدر عمر هذا الأثر من عام ١٧٠١٢ إلى ١٤٦٤١ قبل الميلاد. ومن غير المعقول تقبل وجود فكرة أثر في مثل هذا الزمن المتقدم. وإذا ما سلمنا بأن هذا الرسم يمثل فصل الربيع، فسوف نقرب من عمر هذا الأثر الذى قد لا يتعدى ٣٥٢٠ عاماً. أى إنه يرجع إلى ما قبل القرن السابع عشر قبل الميلاد.

(١) انظر اللوحة ٨٢ - المجلد ٢، والأجزاء الخاص بشرح اللوحات.

وحقيقى أن الزمن الأساسى الذى يقطع فيه خط المدار مسار مجموعة الثور يتعدى العشرين قرناً فلا يزال الشك قائماً. وكل ما نستطيع نستخلصه هو أن هذا الأثر تم إنجازه فيما بين القرن الخامس عشر والسابع عشر قبل الميلاد. والشعارات الأخرى المتعلقة بهذا الجزء من المشهد تجعلنا نعتقد بأنه يتعلق بالربيع. فعندما يكون فصل الربيع فى مجموعة الثور، يصبح الصيف فى مجموعة الأسد، وهذا ما ترمز إليه الشعارات المجتمعة فى وسط الجانب السفلى للوحة. ولقد أوضح السيد جومار كل هذه الأفكار التى يمكن التعرف عليها من خلال ملاحظاته التى نجدها فى نهاية هذا العمل^(١).

موضوعات متنوعة

وقبل أن أختتم حديثى، سوف أتوقف قليلاً عند بعض الموضوعات المتنوعة والمنقولة من مختلف المقابر. بعضها رمزى والبعض الآخر يعبر عن أشياء مألوفة ولكن ذات أهمية، فهناك تشكيلة^(٢) من الأوانى تعبر عن ثلاثة عشر نمطاً تختلف كلها - باستثناء ثلاثة منها - عن كل ما سبق و أوردناه من مقبرة القيثارات. ولا يسعنا إلا أن نتعجب من التنوع الشديد فى الأشكال الرائعة التى أعطاها قدماء المصريين لهذه الأوانى^(٣).

والمشهد الجدير بالذكر هو لامرأة بجناحين نظراً لدقة التفاصيل التى تناولت هذا المشهد. فهو للربة إيزيس التى نتعرف عليها من خلال القرص الموضوع فوق رأسها بين قرنى ثور. وهناك كذلك مشهد لأحد محنطى الأموات على وشك إنهاء عمله. وهو مشهد مشير للفضول، ولكنه لا يضيف الكثير من المعلومات التى عرفناها عن فن التحنيط. وأخيراً، هناك ثلاثة تكوينات نادرة يهمنى عرضها

(١) انظر دراسات المصور القيمة.

(٢) اللوحة ٩٢، المجلد ٢.

(٣) الشكل ٢، اللوحة ٩٢، المجلد ٢.

للقارئ^(١) ولا نستطيع تجاهلها إذا ما تحدثنا عن فكر قدماء المصريين. وهى تتعلق بالمجون والجنس. وعلينا أن نتذكر أن هيرودوت - وهو شاهد عيان - قال إن قدماء المصريين كانوا يطوفون بكل تبجيل - أشاء طقوسهم الدينية - بالمضو الذكى رمز الخصوبة والتناسل. ويبدو أن قدماء المصريين أرادوا بذلك الإشادة بقدره البشر على الإنجاب وتحسين النسل. وهناك مشهد مثير عن هذا الشعار القوى^(٢) يتكرر بكثرة فى الزخارف البارزة فى المعابد وخاصة فى طيبة فى معبد الكرنك. وهو عبارة عن مكان يبدو من طابعه الغامض أنه كان مختصاً لممارسة بعض الأعمال المقدسة و لقد اعتدنا على ذكر هذا المكان بقدس الأقداس^(٣)، وهو يحتوى على غرفتين مصممتين بعناية فائقة. فالجدران من أحجار الجرانيت المسقول والمقطوع بزاويا مريمة وبأحجام كبيرة للغاية، بحيث تصلح كل واحدة منها لأن تشكل جداراً سميكاً بطول الغرفة بأكملها وتتكاثر الزخارف البارزة على هذه الجدران. والسقف المصنوع كذلك من الجرانيت مطلى باللون الأزرق ومرصع بالنجوم الذهبية. وشمار الخصوبة والتناسل يتكرر كثيراً فى كل هذا المكان. فهناك لوحتان للتعبير مريماتان فى مدخل قدس الأقداس وعليهما زخارف بارزة لرجال ونساء فى وضع المداعبة. وهى داخل القاعة الأولى، هناك إحدى وثلاثون لوحة من بين أربع وستين لوحة عليها هذا المشهد فى مدخل المكان، كما يوجد على كل جدران وأعمدة الحرم وعلى الباب الجرانيتى الموجود فى الجنوب تجاه طريق أبى الهول ذى الرأس الأدمى وأسد. وتخر الأعناق سجدا لهذا الشعار فى كل مظهره بكل احترام وإجلال. وهو وضع لم أر مثيلاً له فى كل الزخارف البارزة الأخرى باستثناء أسنا التى يحظى فيها التمساح بهذا التكريم. ففكرة قدماء المصريين عن الحياة تختلف تماماً عن أفكارنا، وللمصريون المعاصرون والشرقيون بصفة عامة احتفظوا بهذه السلوكيات القديمة، فهم قليلاً ما يهتمون

(١) الشكل ٦، اللوحة ٩٤، اللوحة ٨٤، الشكل ١، اللوحة ٨٦، الشكل ١١، اللوحة ١١، اللوحة ٩٢ - المجلد ٢.

(٢) انظر: المجلد ٢، اللوحين ٨-١١، المجلد ٣، اللوحات ١٤-٣٢، ٤٦-٤٧، المجلد ٤، اللوحين ٢٤-٢٧.

(٣) انظر: اللوحة ١٦ - المجلد ٣.

بعوراتهم وعندما يتحدثون عنها يذكرونها دون مداراة ويسداجة تذكرنا بالطهارة البسيطة فى الكتاب المقدس .

ولنعد إلى مقابر الملوك التى أتاحت لنا فرصة التعبير عن هذه الأفكار. فالشاهد المرسوم فى اللوحة ٨٤ يبرز لنا رجلاً ضخماً القامة - مقارنة بالشخصيات المحيطة به - منتصب العضو الذكري و يقذف بسائل منوى وهناك رجل صغير أو جنين يسقط من هذا السائل و يبدو كأنه تتاسل منه . وهناك رجل آخر (وفى أعلاه ستة صفوف من الموميאות الصغيرات) يبدو وكأنه خرج إلى الحياة من سائل منوى آخر أبعد من السائل الأول. وفى أعلاه هذان الجنينان، شقيقان ولداً من النطفة نفسها؛ الواقف منهما هو الذى نشأ عن القذف القوى وقوامه أكبر من الجنين الآخر وهو ما يدل - فى الرسوم المصرية - على أنه الإبن البكرى. و من الصعب علينا التكهّن بأفكار عن الموميאות المحفورة على كل جانب من جوانب المسطحات المائية. وإذا ما جرأت على تفسير هذه اللوحة فلسوف أقول أنها مشهد متعلق بنسب السلالة الملكية المدفونة فى المقبرة. فالوجه الأساسى هو مؤسس الأسرة، لأن قامته الضخمة تعلن عن ألوهيته. والمائلات القوية كان يطيب لها فى الماضى إضفاء هذه الصفات على أرباب أسرهم. والخطوط المرقطة تدرج من الشخص الأساسى وتتجه إلى الأشخاص الخلفيين. وهذه الخطوط تتغلغلها كرات صغيرة ترمز إلى الحياة بحيث تظهر كل الخطوط اليسارية و كأنها خرجت إلى الحياة من المصدر نفسه. وهناك أربع منهم تتاسلوا من الشخص الرئيسى. أما موميאות الجهة اليمنى - على العكس من ذلك - فلا شئ يدل على أنهما من أصل مشترك. ووفقاً لهذه المعطيات نستطيع افتراض أن الخطوط اليسارية ترمز إلى السلالة الذكرية فى حين أن الخطوط الأخرى تعبر عن السلالة الأنثوية التى تزوجت من عائلات مختلفة. واختلاف الأجناس الذى أتحدث عنه لم يشر إليه فى الزى الذى ترتديه هذه الشخصيات ولكن تم استنتاجه من الملامح القوية المرسومة على شخصيات اليسار أكثر منها فى شخصيات اليمين .

وفيما يتعلق بكوكبة النجوم التي نراها على مسرح اللوحة، فمن الصعب التكهن بمدلولها . فهي قد تكون تعبيراً عن بعض الأفكار الفلكية التي تهدف إلى التعريف بالآلهة أو بالكواكب التي تتحكم في مصائر هذه السلالة .

ويتوافق مشهد اللوحة ٩٢ (الشكل ٢) توافقاً كبيراً مع المشهد الذي سبق وشرحته الآن مع وجود بعض الاختلافات، فالنجوم أكبر عدداً والخطوط المرقطة التي تربط الشخص الأساسي بالشخصيات الصغيرة لا تثبت أن نقتضى إلى الأصل المشترك نفسه . فالسائل المنوى لم يتأت عنه سوى جنين واحد فقط، وبقية الأشكال الصغيرة الموجودة على اليمين واليسار بطول المسطحات المائلة هي على التوالي لرجال ونساء ويوجد ثلاثة أزواج منهم على كل جانب، فإذا ما صح افتراضنا بأن هذا المشهد يعبر عن التماسل العائلي، فهو يتضمن ستة أجيال.

ومشهد اللوحة ٨٤ يشير هو الآخر إلى ستة أجيال. وأقر بأن هذا التوافق - إذا ما كان لا يشير من بعيد إلى الشرح الذي افترضته - فإنه يعبر عن عارض ملحوظ إلا إذا كانت اللوحتان تعبران عن السلالة أو الوقائع نفسيهما، وهذا ما لا أستطيع أن أقرره. وإننى أذكر القارئ بأننى ما لجأت إلى هذه التفسيرات إلا بعذر شديد.

والمشهد المرسوم في على اللوحة ٨٦ (الشكل ١) يوضح لنا معنى أكثر تحديداً. فهو يتكون من ستة مشاهد لا تختلف فيما بينها إلا في الرموز الهيروغليفية. فالمنظر الأساسي لرجل منحني على فخذه، مقلوب إلى الوراء، وعضوه الذكري يقذف بسائل منوى ينتج عنه رجل صغير، والخط الذي يدل على السائل مرقط بنقاط حمراء متتابعة شبيهة بالتي تخرج من أرجل جمران وتتجه إلى فم الوجه الأساسي. وحيث إن إنجاب الرجل الصغير الأحمر هو المحصلة النهائية لهذه العملية، فمن المؤكد أنها تبدأ مع الجمران. فهذه اللوحة تثبت إذن أن الجمران هو المصدر الأول لحياة الجنين، والوجه الأساسي الذي يدين له هذا الجنين بالحياة ليس سوى وسيط يتم من خلاله إنجاب هذا الجنين .

ووفقاً لبعض الشواهد التاريخية، فقد تم اعتبار الجمران شعار للحياة والتواصل^(١). وها هي إحدى الآثار التي تؤكد هذا الرأي، فهناك عدد من المهام التي أسندت إلى الجمران في الكتابة الهيروغليفية ولا نستطيع أن نشرحها بإسهاب.

وإننا لنأسف لأن الوقت لم يتوفر لدينا لنقل جزء كبير من هذه الرسوم التي تزين مقابر الملوك لتجميعها في مصنف منهجي. وهو عمل ثرى نتركه لمن خلفنا في هذا المضمار. وإذا ما وفقنا يوماً ما في كشف النقاب عن العلوم والمؤسسات المصرية القديمة، فالفضل في هذا سيعود بلا شك إلى الرسوم المنقوشة التي تزين المقابر. فهناك العديد من المقابر في جميع الأنحاء المصرية وكلها ذات أهمية وتعبر عن مفاهيم جادة. غير أن مقابر الملوك هي التي تحتل المرتبة الأولى في هذا المضمار. فالمبقرية الفامضة لقدماء المصريين، والمعتقدات القوية والمهمة التي حكمت هذا الشعب تكمن بداخلها .

فعندما زرت مقابر الملوك، أحسست بألفة مع الآثار المصرية القديمة. وطلعت بضفتي النيل بدءاً من فيلة وحتى طيبة ودرست جميع الآثار فقصبت أربع وعشرين ساعة بجوار أطلال طيبة دون كلل أو ملل بحثاً عن كل ما هو جدير بالدراسة. فتنوع وتعقد الأشياء الغريبة والعظيمة التي كنت أكتشفها كل يوم كانت تشعل حماسي حتى أنهكت قواي، فأحسست بالسأم من كثرتها وبالتمب من كثرة تأملها. وعندما هممت بالرحيل إلى وادي المقابر لم أكن أتخيل أنني سوف أجد هناك ما يجدد مشاعري تجاه هذه الآثار. ولكن النظرة الأولى التي ألقيتها عليها كانت كفيلة بتصحيح أفكارى وإشعال الحماس في نفسى مرة أخرى كما لو أنني مازلت في بداية رحلتي فأحسست بالرضا والفضول لاكتشاف المزيد.

(١) انظر وصف المقابر بقلم السيد جومار، للبحث ١٢.

دراسة حول
الموقع الجغرافي ومساحة طيبة
وأبحاث تاريخية عن العاصمة القديمة
بقلم: السيدين جولوا وديفيليه
مهندسى الطرق والكبارى

المبحث الأول

تحديد الموقع الجغرافى لطيبة

محصلة المقارنة بين الملاحظات الحديثة وشهادات الماضى

هناك خمسة أماكن رئيسية لا تزال تحتفظ - كما رأينا فى الأقسام السابقة - بأطلال مدينة طيبة العظيمة ألا وهى : الكرنك والأقصر ومعبد رمسيس الثانى أو قصر ممنون ومدينة هابو والقرنة. وفيما يتعلق بخطوط طول وعرض الأماكن الأربعة الأولى، فقد حددها السيد نوبيه. والجدول الآتى يوضح هذه النتائج :

الاسم	خطوط الطول	خطوط العرض
الكرنك	٢٩ ١٩ ٢٠	٢٥ ٤٢ ٥٧
الأقصر	٣٨ ١٩ ٣٠	٢٥ ٤١ ٥٧
معبد رمسيس الثانى	٦ ١٨ ٣٠	٢٥ ٤٣ ٣٧
مدينة هابو	٣٢ ١٧ ٢٠	٢٥ ٤٢ ٥٨

قام هذا العالم الفلكي من خلال مثلثات بالربط بين معبدى الكرنك والأقصر وبين مبانى مدينة هابو ومعبد رمسيس الثانى أو قصر ممنون وبين التمثال الضخم لمنون ومعبد القرنة. كما عقد مقارنة بين هذه العملية الهندسية وبين خط الزوال وخط عمودى يمر بالزاوية الجنوبية - الغربية الصرح الأول لمعبد رمسيس الثانى . وتلك هى النتائج التى حصل عليها :

- ١- منتصف باب الصرح الأول غرب معبد الكرنك .
- ٢- المسلة الصغيرة أو مسلة الأقصر الغربية .
- ٣- العمود الشمالى الشرقى لداخل معابد مدينة هابو .
- ٤- رأس تمثال ممنون الضخم .
- ٥- موقع قصر القرنة المحدد بالنقطة 8 على الخريطة الخاصة (انظر اللوحة ٤١، المجلد الثانى) .

المسافات

م	نقطة الزوال	النقطة العمودى
١	٤٥٩٦,٨٠ م جنوب الخط العمودى	٨٩٢,١٠ م شرق خط الزوال
٢	٢٦٥٠,٤٠ م جنوب الخط العمودى	٢٧٢٨,٠٠ شرق خط الزوال
٣	٨٩٢,٢٠ م جنوب الخط العمودى	٨٩٠,٥٠ غرب خط الزوال
٤	٧٠,٠٠ م جنوب الخط العمودى	٦٨٦,٢٠ غرب خط الزوال
٥	١٧١٤,٠٠ شمال الخط العمودى	٦٣١,٠٠ شرق خط الزوال

وهكذا والمسافات المحسوبة بين تلك المواقع تصبح كالآتى :

(١) انظر الخريطة العامة لمدينة طيبة، اللوحة ١ ، المجلد ٢ .

من الكرنك إلى الأقصر	٢٦٧٥,٦٠ م
من الكرنك إلى القرنة	٣٢٦٠,٢٠ م
من القرنة إلى معبد رمسيس الثانى	١٨٢٦,٦٠ م
من معبد رمسيس الثانى إلى مدينة هابو	١٢٦١٢,٠ م
من مدينة هابو إلى الأقصر	٣٩٩١,١٠ م
من معبد رمسيس الثانى إلى الأقصر	٢٨٠٣,٥٠ م
من معبد رمسيس الثانى إلى الكرنك	٤٦٨٢,٥٠ م
من الأقصر إلى القرنة	٣٤٨٧,٠٠ م
من الكرنك إلى مدينة هابو	٥٤٩٠,١٠ م

وبالتنظر لجمل أنقاض التى حددنا مواقعها فى الجدول السابق، لا يساورنا الشك فى أنها تنتمى جميعها إلى العاصمة المصرية القديمة، فهناك أنقاض لمعابد رائعة قسيحة والعديد من الساحات وتمائيل ضخمة ومسلات تمبر كلها عن هذه الآثار . ولكن شهادات العصور القديمة هى التى سوف تؤكد هذا الرأى.

يحدد هيروdot^(١) - أقدم المؤرخين الرحالة التى تتوفر لدينا أعمالهم - موقع العاصمة المصرية الأولى عن طريق المسافة بينها وبين البحر وبينها وبين الفنتين. وقد حدد سابقاً المسافة بين عين شمس والبحر بمقدار خمسمائة غلوة^(٢) . وفى سياق حديثه يخبرنا هذا المؤرخ أنه يستخدم هذا المقياس بطريقة إيجابية. وهو مقياس فلكى تم الإتفاق عليه بوجه عام بمقدار أربعمائة ألف غلوة داخل محيط الكرة الأرضية^(٣) . وتكشف الأعمال الأخيرة لجوسلان عن هذه الحقيقة بكل وضوح. فكما هو متبع فى نظامنا القياسى، فإننا نقسم محيط الدائرة إلى

(١) انظر الاستشهاد رقم ١ فى نهاية هذا البحث.

(٢) انظر الاستشهادين رقمى ١١ - ١٢ .

(٣) انظر الجغرافيا التحليلية لليونانيين والملاحظات الأولية والمامة الموجودة فى بداية ترجمة استرايون بقلم جوسلان .

أربعمئة درجة. وكل درجة عشرية من خط الزوال الأرضى - الذى يبلغ مائة ألف متر - توازى بالضبط ألف غلوة. وبالتالي، فإن طول كل غلوة فلكية مصرية توازى مائة متر. وتثبت آخر النتائج التى حصلنا عليها فى فرنسا لتحديد طول خط الزوال الأرضى، أنه يوازى ٤٢١، ١ / ٥ درجات / ١ قدم / ٥١ قامة. ولقد لاحظنا فى العديد من المناسبات استخدام مقياس الغلوة الذى يوازى مائة متر فى الآثار المصرية^(١). والجزء التالى سوف يؤكد الاستخدام المصرى المتكرر لهذا المقياس.

بعد أن حدد المسافة بين عين شمس والبحر بألف وخمسمائة غلوة، يضيف هيرودوت قائلاً: «تستغرق الرحلة فى النهر فيما بين عين شمس وطيبة تسعة أيام أى ما يوازى ٤٨٦٠ غلوة أو ٨١ شوئاً. ويعملية حسابية مختصرة استطاع المؤلف أن يحسب عدد الفلوات فى مساحة مصر. وهو يذكرنا أن هذا البلد يمتد بطول البحر بمقدار ٣٦٠٠ غلوة^(٢). ويحدد المسافة بين طيبة والبحر عن طريق البر أى بخط مستقيم بـ ٦١٢٠ غلوة، وكذلك المسافة بين طيبة والفنتين بـ ١٨٠٠ غلوة. وعند تحليلنا بدقة لهذا النص، نجد أن المسافة بين البحر وعين شمس وبين البحر وطيبة وبين طيبة والفنتين تم حسابها بخط مستقيم. وإذا ما نظرنا إلى الخريطة التى وضعها مهندسو جيش الشرق نجد أن المسافة بين قلب أنقاض الأقصر والكرنك ومدينة هابو والقرنة وبين مدينة الفنتين القديمة - التى لا يساورنا أى شك بشأنها - هى ١٨٠ ألف متر، يعرّى يوازى حساباً ألف وثمانمائة غلوة حسب هيرودوت. ولا يمكن التحقق من المسافة من البحر وطيبة بمثل هذه الدقة؛ إذ إن المؤلف لم يعد بطريقة دقيقة نقطة الانطلاق نحو البحر أى إنها تتطابق مع النقطة المحددة على خريطة مصر بين ثمر أم فرج بالقرب من القلزم والأنقاض الحالية فى قرى الأقصر والكرنك ومدينة هابو والقرنة. وفيما يتعلق بالألف وخمسمائة غلوة التى قدرها هيرودوت من عين شمس إلى البحر - على

(١) انظر وصف مساحة العباب مدينة هابو - المجلد الأول ص ١٤٠ وصف الكرنك - انقسم الثامن ص ٥٦٤.

(٢) هيرودوت التاريخ، الكتاب الثانى، المقطع ٦.

الرغم من أنها لا ترتبط مباشرة بالموقع الذى أمامنا - فإننا نذكر بأنها تتفق مع المسافة المحددة على الخريطة فيما بين عين شمس وشرم فرج مع اختلاف بسيط يصل إلى بضعة مئات من الأمتار والذى قد ينجم عن التزايد فى مساحة الدلتا .

ويرى بعض العلماء^(١) أن هناك خطأ حسابياً فى نص هيرودوت والرقم الصحيح هو ٦٣٠٠ وليس ٦١٢٠ غلوة فيما بين البحر وطيبة . وهم يستندون فى هذا إلى أن المؤلف كان يعتزم تحديد المسافة بين طيبة والبحر بـ ٤٨٦٠ غلوة مقارنة بالأيام التسعة التى قطعها فى إبحاره من عين شمس إلى طيبة وبالمسافة بين عين شمس والبحر والتى تم تحديدها مسبقاً بـ ١٥٠٠ غلوة .

وعلىنا ألا نفسر نص هيرودوت بهذه الطريقة، إذ إن دراسته المتعمقة أظهرت أنه علينا تحديد حساب المسافات الجزئية لكى نصل إلى القياس الكلى وألا نكتفى بالعملية الحسابية المختصرة للقلوات التى تشملها المساحات الأساسية فى مصر . ولقد تمسكنا برأينا هذا أكثر بعد تطابق المقاييس القديمة مع المقاييس الحديثة الذى كان دليلاً دائماً على ذلك أكثر من تفسير نص هيرودوت نفسه .

وقبل أن نختم هذه المناقشة، فإننا نلفت الأنظار إلى أن رحلة الإبحار التى اعتمد فيها المؤرخ على تقدير المسافة تبدو ضعيفة بالتأكيد لكل من طاف بمصر . فهو لم يحدد إلا بخمسمائة وأربعين غلوة أو خمس وأربعين ألف متر^(٢) .

ويتبعنا حمل سير النهر على الخريطة المصرية نجد أن المسافة من عين شمس إلى طيبة تقطع ستمائة وثمانين ألف متر تقريباً أو ستة آلاف وثمانمائة غلوة؛ مما يجعل إبحار اليوم الواحد يوازي سبعمائة وخمس وخمسين غلوة أو سبعمائة وخمسة عشر متراً . وهذا التقدير ليس قوياً، لأننا أثبتنا بأنفسنا أننا

(١) انظر الملحق ٢٧ - من الكتاب الثانى لترجمة هيرودوت بقلم لارشر الطبعة الثانية - المجلد ٢ ، ص ٣٣١ .

(٢) أى ما يوازي تقريباً أربعة عشر فرساً وكل فرسخ يوازي ألفى قامة (ستة أقدام) .

نقطع هذه المسافة في الفصول المواتية بما يوازي مائة ألف متر^(١) في اليوم الواحد. غير أننا في حاجة هنا إلى أجل متوسط. ولهذا، فإننا نمتدّد إلا نستخدم المقياس الموازي لأربعة آلاف وثمانمائة وستين غلوة (٤٨٦٠) لكي نحدد موقع طيبة الذي تمّ تحديده من قبل بدقة بالغة عن طريق المقارنات التي لجأنا إليها مسبقاً .

ويتضح مما سبق أن شهادة هيرودوت تجعلنا نقرر أن مواقع الانقراض في الكرنك والأقصر ومدينة هابو والقرنة هي نفسها موقع طيبة .

أما استرابون، فقد حدد جيداً موقع العاصمة الأولى لمصر وفقاً لترتيب المدن المختلفة الواقعة على ضفتي النهر دون تحديد المسافة المطلقة بين طيبة وأى نقطة معروفة^(٢)، ووضع أبيدوس في موقع أعلى من مدينة بظلمية. وتأتي هو بعد أبيدوس. وتليهم بعد ذلك كل من دندرة وقط و قوص، وأخيراً طيبة المعروفة في عهد استرابون بديوسيوليس ماجنا . وموقع طيبة بالنسبة للمدن المجاورة تمّ تحديده هنا بصورة دقيقة بحيث لا يمكننا الخلط بينهم . فترتيب مواقع قوص - ذات الأطلال القديمة - والكرنك ذات الانقراض الهائلة هو نفسه ترتيب قوص طيبة.

ولم يحدد ديودور الصقلي قط الموقع الجغرافي لطيبة ولكن المقارنات التي عقدناها تؤكد أن ما قاله عن هذه المدينة لا يتفق مع مواقع الكرنك والأقصر مدينة هابو والقرنة^(٣) .

أما بطليموس^(٤)، فهو يضع مدينة طيبة وعاصمتها - مدينة جوبيتر العظيمة على خط طول ٢٦° بعد تحديده وفقاً لخط زوال جزيرة الحديد وعلى خط عرض ٤٠ ، ٢٥ دقيقة. ومن السهل علينا اكتشاف خطأ بطليموس نتيجة تقديره

(١) حوالي خمسة وعشرين فرسناً .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١٧ في نهاية هذا البعث.

(٣) انظر وصف الكرنك، القسم الثامن من هذا الفصل ، ص ٥٦٢ .

(٤) انظر بطليموس ، الجغرافيا ، الكتاب الرابع .

لبعد خط الطول بخمسمائة غلوة بدلاً من سبعمائة. ويمكننا الاستناد هنا إلى مراجع العالم جوسلان^(١).

وهكذا، فإننا لا نستطيع الوصول إلى نتيجة محددة من خلال المقارنة التي عقدها بطليموس والمقارنات الأكثر حداثة منها. ولكننا نلاحظ أن خط عرض ٣٠° الذي حدده بطليموس لطيبة لا يختلف إلا بمقدار اثنتي عشرة دقيقة عن تقدير نوبه لموقع الكرنك. ومن جهة أخرى فإن ترتيب المدن الذي حدده بطليموس لمدينة الوجه القبلي يتفق تماماً مع الأطلال الموجودة هناك ولا يدع أي مجال للشك إذا ما سلمنا بأن الانقراض الموجودة في القرى الحديثة مثل أرمنت وقوس تنسب إلى هرموثيس وأبولينيوليس بارها. وخريطة انطونيانوس^(٢) تتعلق بالمسافة من كونترالاتو إلى طيبة. وسوف نعلق عليها في الهامش ونبين كيف أنها تختلف قليلاً عن المسار المرسوم على الخريطة الكبيرة لمصر. هذا إذا لم يكن من الأفضل لنا تحديد موقع كونترالاتو انطلاقاً من طيبة التي تم تحديدها جيداً.

وتناول كل من كليمنيس الكسندر وإتيان البيزنطي وأوزاب وأميان مارسلان مدينة طيبة بالدراسة دون الدخول في أية تفاصيل جغرافية؛ إذ يبدو أنهم اكتفوا بما أورده المؤرخون السابقون. غير أننا نقرر الرأي الذي طرحناه مسبقاً - والذي يستطيع أن يؤيده كل الرحالة - من أن آثار الكرنك والأقصر ومدينة هابو وممنيوم والقرنة هي ما تبقى من آثار طيبة العظيمة.

(١) انظر جغرافية الإغريق التعليلية والملاحظات الأولية والامامة في مقدمة الترجمة الجديدة لاسترابون بقلم جوسلان.

(٢) تعدد خريطة انطونيانوس المسافة بين كونترالاتو وطيبة بأربعين ألف قدم بما يوازي ٥٩٢٤٠ م، ذلك مع تقدير القدم الروماني - مثله في ذلك مثل جوسلان - ب ٤٨١، م أو بالميل الروماني (ثمانى غلوات أوليمبية).

وإذا ما تحققنا من المسافة بين كونترالاتو والمواجهة لإسنا وبين انقراض الكرنك على الخريطة الكبيرة لمصر وفقاً لمسار النهر نجد بالتقريب المسافة نفسها أي ٥٩٢٤٠.

المبحث الثانى: مساحة طيبة وطبيعة مبانيتها

شككتنا كتاب العصر القديم فى مساحة طيبة نتيجة التمارض الواضح فى الحقائق التى طرحوها. وسوف نلقى الضوء على هذه المسألة .

حدد ديودور الصقلى^(١) مساحة طيبة بمائة وأربعين غلوة. ولقد أوضحنا فيما سبق^(٢) أن هذه الروايات مأخوذة عن حوليات كهان مصر أو عن رحالة قدامى اشتقوا معلوماتهم من المصدر نفسه . فليس هناك من شك إذن فى أن الغلوة المصرية توازى مائة متر^(٣). وينتج عن هذا أن محصلة المحيط الذى حدده ديودور عن مدينة طيبة يعادل أربعة عشر ألف متر وهذا المحيط يتناسب تمامًا مع محيط الخط الدائرى حول الكرنك والأقصر ومدينة هابو وممنيوم ومعبد رمسيس الثانى أو قصر ممنون والقرنة باستثناء الميدامود وساحة ألعاب مدينة هابو التى لم تكن سوى ملحقات لهذه المدينة. ويبلغ مقياس هذا المحيط الدائرى على خريطة طيبة العامة^(٤) مساحة أكبر من ذلك متضمنة عرض النهر، ولكننا نشعر أنه بعد الدمار الذى لحق بطيبة طيلة قرون، عدة يصعب التعرف الآن على امتداد الحدود. ولهذا فإن المحصلة التى توصلنا إليها تكاد تكون هى الأقرب للواقع والأكثر دقة .

ويحدثنا استرابون^(٥) أنه تم العثور فى عصره على أطلال يوازى امتدادها امتداد مدينة طيبة أى حوالى أربعين غلوة. ونحن ندرك أن الغلوة التى يستخدمها استرابون هى التى توازى مائتين وأثنتين وخمسين ألف غلوة داخل محيط الكرة. ووفقاً للتقديرات الفرنسية الأخيرة، فإنها تصل إلى مائة وثمانية وخمسين متراً وثلاثة وسبعين سنتيمتراً^(٦). فالثمانون غلوة تشكل إذن طولاً يوازى اثنى عشر

(١) انظر الاستشهاد رقم ٦.

(٢) انظر وصف معبد رمسيس الثانى ، القسم ٢ من هذا الفصل.

(٣) مائة آلاف ومائة وثمانون قامة : أكثر قليلاً من ثلاثة فراسخ ونصف يساوى كل منها ألفى قامة.

(٤) انظر اللوحة ١ - المجلد ٢ .

(٥) انظر الاستشهاد رقم ٦.

(٦) إحدى وثمانون قامة، قدامان ، سبع بوصات ، ثمانية خطوط.

ألفاً وستمائة وثمانية وتسعين متراً^(١) وذلك هي المساحة التي يشغلها تقريباً امتداد ضفتي نهر النيل وكل أنقاض طيبة بدءاً من الميدامود وحتى المعبد الصغير الواقع جنوب ساحة ألماح مدينة هابو^(٢) وذلك على الرغم من أن هذين الموقعين كانا في أطراف المدينة وخارج نطاقها إلا أنهما كانا بلا شك من ملحقاتها .

ويرى إتيان البيزنطى^(٣)، نقلاً عن كاتون، أن مساحة طيبة المعروفة بهيكاتوميل والتي دمرها الفرس كانت تبلغ أربعمائة غلوة .

ونقلاً عن أوستات في تعقيبه على ملاحظات دينيس لوبيريجات^(٤)، فهو يرى أن مساحة المدينة كانت تبلغ تسعمائة غلوة دون توضيح ما إذا كانت هذه المساحة من حيث الطول أم المحيط .

ولكى يوفق دانفيل^(٥) بين هذه الآراء الأربعة، افترض استخدام ديودور لكلمة طول بدلاً من محيط واستخدام كاتون لكلمة محيط بدلاً من طول وهكذا، فإن المائة وأربعين غلوة عند ديودور التي تعبر عن محيط الدائرة - بما أنها تساوى ثلاثة أضعاف الرقم - سوف تعطينا محيطاً يصل إلى ثمانين غلوة، وهو ما يطابق مقياس أوستات ولا يختلف عن كاتون سوى بعشرين غلوة . وهذا تفسير حاذق بلا شك ولكنه غير واقعي : فكيف نفترض وجود تحريف بهذا الشكل في ثلاثة نصوص لمؤرخين مختلفين؟ في اعتقادنا أنه من الصعب التوفيق بين هذه الآراء الثلاثة ولكن يكفي القول بأن آراء ديودور الصقلي واسترابون لا تتعارض وتم التحقق منها بعد مقارنتها بأطلال طيبة الرائثة . والأمر يتعلق هنا بمؤرخين قاما بدراسة العاصمة المصرية القديمة وفقاً لمشاهدتهما أو لأقوال رجاله ومؤرخين

(١) ستة آلاف وخمسمائة وخمس عشرة قامة : ثلاثة فراسخ وخمس الفرسخ تقريباً .

(٢) انظر اللوحة ١ - المجلد ٢ . من الصعب التحقق من هذا المقياس وفقاً للتقديرات الرياضية التي لا تسمح بقياس المسافة بين النقاط . وعندما حددنا استرابون بثمانين غلوة كان هذا المقياس تقريبياً . ولكن من جهة أخرى، كما سبق وأوضحنا ، فإن عدم التأكد حالياً من حدود طيبة أصبح يحول دون شك في تحديد هذه المساحة بدقة .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٧ في نهاية هذا البحث .

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٨ في نهاية هذا البحث .

(٥) انظر «دراسات عن مصر القديمة والحديثة» .

غيرهما قاموا بالفعل بزيارتها . هذان المؤرخان هما فحسب دون غيرهما اللذان يستطيعان تقديم مفاهيم دقيقة عن الأماكن الأثرية التى تهمنا فى مصر القديمة . ونحن نتساءل عن كيفية التوفيق بين آراء كاتون وأوستات وبين آراء الاسترابون وديودور مع قبول فكرة وجود تقييم مختلف للغوة التى استخدموها ، لأن أقدم هذه الغلوات التى استخدمت فى الماضى كانت الغلوة المصرية التى تبلغ مائة متر . ووفقاً لوحدة المقياس هذه ، فإن مقياس كاتون المعادل لأربعمائة غلوة ومقياس أوستاش البالغ أربعمائة وثمانين غلوة تتراوح حصيلتهما بين أربعين واثنتين وأربعين ألف متر (ما يقرب من أحد عشر فرسخاً وكل فرسخ يعادل ألفى قامة) وهذا يمتد بكثر المحيط الفعلى لأطلال طيبة ويفوق كل التوقعات . هذا هو رأى دانفيل الذى عارضه بول^(١) .

ولكى نستكمل هدفنا من تحديد مساحة مدينة طيبة ، علينا ألا ننفلق مقارنتها ليس فحسب بالعواصم التى تلتها فى مصر . ولكن أيضاً بعواصم المدن الأوروبية الأخرى الأكثر شهرة من ناحية الامتداد .

وفقاً لتقرير ديودور^(٢) ، فإن محيط منف كان يبلغ مائة وخمسين غلوة أى ما يعادل خمسة عشر ألف متر . ومن المستحيل الآن التحقق من هذا القياس لأن هذه المدينة - من بين عواصم مصر - هى الأكثر تعرضاً لدمار الإنسان والزمان . ولقد تم استخدام أنقاض معابدها ومبانيها العامة فى تجميل مدينتى الإسكندرية والقاهرة . ولقد اندثرت أنقاضها بدرجة كبيرة حتى أصبح البحث عن امتدادها مجهولاً يذهب فى أدراج الرياح . وإذا ما تمسكنا برأى ديودور ، فإن منف تكون أكبر مساحة من طيبة ، ولكن علينا توخى الحذر من أن محيط طيبة الذى حدده ديودور بأربعين غلوة لا يشمل الميدامود ولا المعبد الواقع فى جنوب ساحة ألعماب مدينة هابو وهما بلا شك من تبعات العاصمة القديمة .

(١) أبحاث فلسفية عن المصريين والصينيين ، الجزء ٢ ، ص ٥٥ والتالية .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٩ فى نهاية البحث .

والمحيط المفترض لمدينة الإسكندرية^(١) (فى عهد البطالمة) كان يصل إلى أربعة عشر ألف متر أو مائة وأربعين غلوة^(٢) ومحيط دائرة القاهرة - العاصمة الحالية لمصر - كان يبلغ ثلاثة عشر ألف وخمسمائة متر^(٣) بما فيها جميع الانعطافات^(٤).

ونستنتج من هذه المقارنات أن المدن التى كانت تقع فى الصف الأمامى لمصر تختلف مساحتها عن محيطها ونحن نعتقد أن طيبة كانت تتفوق على كل المدن . ولكن الأمر يختلف إذا ما قارنا بينها وبين عاصمة فرنسا أو إنجلترا .

فى الواقع، فإن محيط المسطح الداخلى لباريس بما فيها عرض نهر السين والطريق يبلغ أربع وعشرين ألفاً وستمائة ستة وسبعين متراً^(٥)، أما لندن، فالخبراء الإنجليز يقدرون محيطها بثلاثة وعشرين ألفاً^(٦) بما فيها وست مانشستر وساوثورك والتوسعات التى لحقت بهذه المدينة الكبيرة^(٧) .

والمساحة التى تضم الأقصر والكرنك ومدينة هابو وممنيوم ومعبد رمسيس الثانى والقرنة تصل إلى سبعة عشر وخمسمائة ستة وعشرين هكتاراً^(٨). مع الأخذ فى الاعتبار المائة وأربعين غلوة أو الأربعة عشر ألف متر التى حدها ديودور المحيط طيبة، وكمحيط دائرى نجد أن المساحة تصل إلى ألف وستمائة والثين وثلاثين هكتاراً، وهو ما يختلف قليلاً عن المساحة التى سبق وأشرنا إليها.

(١) انظر الخريطة العامة للشواطئ، المراسى، الموانئ، المدن المحيطة بالإسكندرية، اللوحة ٢١ - المجلد ٥.

(٢) سبعة آلاف وستمائة وثمانين ألف قامة.

(٣) ستة آلاف وستمائة وسبعون ألف قامة.

(٤) انظر خريطة القاهرة - اللوحة ٢٦ المجلد الأول، الدولة الحديثة.

(٥) اثني عشر ألف وستمائة وثلاثون قامة.

(٦) ثمانية عشر ألف وتسعمائة وثمانية وتسعون قامة.

(٧) تتكون هذه المدينة الضخمة الآن من أربعمائة قرية كانت فيما مضى متفرقة حول العاصمة وعلى مسافات غير متساوية، وربما يصل محيطها الآن - بعد ضم بعض الأراضى إليها - إلى اثني عشر فرسغاً وكل فرسغ يوازي ألفى قامة.

(٨) إذا ما طرحنا من هذه المساحة مائتين وخمسة وستون هكتاراً، يشغلها نهر النيل، يتبقى لدينا ألف وأربعمائة وسبعون هكتاراً.

ويضيف إتيان البيزنطى^(١) - نقلاً عن كاتون - أن مدينة طيبة تشغل مساحة ثلاثة آلاف وسبعمائة آرور. وإذا ما سلمنا برأى هيرودوت^(٢)، فإن الأور هو مقياس تربيعة يوازي مائة ذراع مصرية فى جميع الاتجاهات أو عشرة آلاف ذراع مربعة .
والثلاثة آلاف وسبعمائة آرور توازى سبعة وثلاثين مليون ذراع مربعة، وهى وفقاً لوحدة المقياس فى الفنتين تساوى ألفاً وثمانية وعشرين هكتاراً^(٣)، وهى مساحة أقل من الأنقاض المتفرقة لطيبة .

تبلغ مساحة مدينة القاهرة تبلغ سبعمائة وثلاثة وتسعين هكتاراً^(٤)، فى حين أن باريس - بما فيها محيط الضواحي الجديدة - تصل إلى ثلاثة آلاف وأربعمائة وأربعة عشر هكتاراً. أما لندن، فمن الصعب تحديد مساحتها بالضبط بسبب امتداد حدودها غير أنها واسعة الامتداد. وتصل مساحة طيبة ضعف القاهرة ونصف باريس .

هل كانت طيبة تضم ضفتى نهر النيل وكل المساحة المحيطة التى تشمل الكرنك والأقصر ومدينة هابو وممنيوم استرابون ومعبد رمسيس الثانى والقرنة؟ ما نوع عمارتها؟ هل هى مساكن للأفراد؟ وما مواد بنائها وما هو شكلها؟ تلك هى الأسئلة التى نبحث عن إجاباتها بعد أن درسنا بالتفصيل كل سهل طيبة حيث توجد الأنقاض. وإذا ما سلمنا برأى استرابون وديودور وجوهينال لتأكدنا أن طيبة لم تكن تضم ضفتى النيل. غير أنه من المحتمل أن تكون المنطقة التى تقع بين الأنقاض الحالية وضفتى النيل قد تم تشييد بعض سكاتها الخاص بها وإن لم نستطع التأكد من هذا الأمر .

والأنقاض الوفيرة المتناثرة فى الكرنك والأقصر ومدينة هابو والقرنة تؤكد لنا وجود هذا الممران وتهدمه. وفى الحقيقة، فإن المساحة الوسطى، وخاصة التى

(١) انظر الاستشهاد رقم ٧ فى نهاية هذا البحث.

(٢) التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ١٦٨ ، ص ١٥٥ طبعة ١٧١٨.

(٣) اثنان وثمانين أرينتاً .

(٤) ألف وثمانمائة وثلاثة أرينتاً وثمانية وسبعون برشاً (خمس ياردات ونصف الياردة) ونسند هذه النتيجة إلى جاكوتان.

تقع بالقرب من الجبل الليبى والمجاورة لنهر النيل لا تدل على أثر للممران الخاص . ولكننا سبق وأوضحنا أنه فى أحد أجزاء هذا السهل - ذى المساحة الموحدة الآن - كان هناك أثر ضخمة^(١) ربما يكون قد تقوض عن آخره أو أغرقته ترسيبات النيل . ألا تكفى أربعة أو خمسة أمتار من ارتفاع الطمى - منذ تآكل التماثيل الضخمة فى سهل طيبة - لإخفاء أنقاض هذه المساكن الخاصة التى ربما تكون قد شيدت على ضفتى النهر ؟ ولماذا لم يؤد هذا الوضع إلى إثارة هذه التساؤلات فيما يتعلق بالكرنك والأقصر ومدينة هابو ؟ ذلك لأن طيبة التى تقوضت روعتها القديمة لم تصن مساكنها ولم تجددها على الرغم من امتداد مساحتها إلا فى أضيق الحدود؛ حيث نرى الآن تراكمات أنقاض لمنازل تعود إلى قرون عدة مضت. وهكذا، فإن بقايا المباني التى أقامها قدماء المصريين كانت أساسا للمنشآت التى تم تشييدها فى عهد الفرس والإغريق والرومان الذين تركوا بدورهم أساس عمارتهم ليعنى عليها العرب فى العصور الأكثر حداثة. ونحن نعرف أن المصريين الحاليين لا يقومون بترميم مساكنهم التى تتهاوى لأنهم الأسهل والأريح لهم بناء مساكن جديدة. وإذا كان هو حال القدماء المصريين، فلا عجب من أن نجد كل هذه التراكمات من أنقاض المدن القديمة .

ونفترض من كل ما سبق أن المواد المستخدمة فى البناء كانت تتكون من طمى النيل ومن الطوب الأحمر . هذا هو الرأى الواقعى لكل من طلاف بالبلاد . وبالطبع كانت هناك بعض المساكن التى بنيت من الحجارة ولا يزال بعضها قائماً حتى الآن^(٢) وكذلك المعابد ولكن السواد الأعظم منها كان مبنياً من الطوب الأحمر .

وفىما يتعلق بعمارة هذه المساكن، فلا نستطيع أن نجزم بأى شىء حيث لا تتوافر لدينا الوثائق اللازمة. وما من دليل لدينا سوى روايات ديودور الصقل^(٣)

(١) انظر وصف تماثيل سهل طيبة، القسم الثانى من هذا الفصل.

(٢) انظر وصف أنقاض الكرنك.

(٣) وكانت منازلهم تتكون من أربع حجرات أو من خمس.

عن هذه المساكن والتي يخبرنا فيها أنها كانت ترتفع إلى أربعة أو خمسة طوابق. وعلمنا ألا نتصور أن تكون هذه المباني على النمط الحديث ولكنها بالطبع كانت أقل ارتفاعاً. وإذا كانت مساكن طيبة تشبه إلى حد ما مساكن العاصمة الحالية لمصر، فإننا نستطيع أن نجزم أنها كانت تتكون من طوابق عدة ولكن ليس الارتفاعات الحالية نفسها. فمباني القاهرة في الواقع تضم الدور الأرضي، وعدة طوابق، كل طابق منها يتكون من عدة شقق فسيحة أو ضيقة. وهناك ما يجعلنا نعتقد أن قدماء المصريين لم يقوموا ببناء المساكن الفسيحة. ولا يجب تعميم ظاهرة بناء القصور الملكية على مساكن الأفراد، إذ إنها تختلف من حيث ظروف بنائها ومساحتها. فلقد قلنا إن الأمراء في الأقصر والكرنك^(١) كانوا يقيمون في القاعات الفسيحة ذات الأعمدة، ويقضون معظم أوقات النهار فيها إلى جانب القاعات الصغيرة المبنية من الجرانيت والمخصصة للراحة. واعتقد أن مساكن الأفراد كان لها التصميم نفسه، فهناك القاعة الفسيحة التي تسمح بالتهوية بكل سهولة ويسر وتحجب حرارة النهار وتتم فيها مناقشة أحوال الأسرة. وهناك أيضاً الحجرات الصغيرة المخصصة للنوم ليلاً. تلك هي المتطلبات العامة للسكن في مصر، لأن أهل البلاد مقيدون بالمناخ. ولقد رأينا هذه التصميمات نفسها في القصور القديمة التي لا تزال قائمة وفي المنازل الحديثة. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: لماذا لم يتم وضع هذه التصميمات للمساكن الخاصة في عهد قدماء المصريين على الرغم من ازدهار الفنون لدرجة الكمال في عصرهم هذا؟ ولا نستطيع أن نجزم بطراز التصميم الذي يتوافق مع المتطلبات العامة لهذه المساكن ولكن من الواقعي أن تكون في نهاية تلك المساكن، شرفة يقضى فيها أهل طيبة ليالى الصيف كما هو الحال الآن في معظم البلاد.

وتعبر فيسيفساء بالمسترين^(٢) عن بعض المساكن المصرية في عهد الرومان، ولكن هل نستطيع أن نجزم بشكل هذه المساكن في العصور الأخرى المتقدمة؟

(١) انظر وصف انتفاش الأقصر - الكرنك. القسمين ٧ و ٨ من هذا الفصل.

(٢) انظر شرح فيسيفساء بالمسترين بقلم القس بارثليمي، ١٧٦٠، القسم ٤.

فيما يتعلق بتجاور هذه المساكن فمن المؤكد أنها كانت قريبة من بعضها وبعض وتصل بينها الشوارع الضيقة وهذه الشروط ضرورية للبناء في مثل هذا المناخ الحار في مصر وخاصة على ارتفاع طيبة. ولقد تأقلم أهل البلاد على هذا المناخ على الأقل في المدن الحديثة.

وهناك رأى لا يتعارض قط مع هذا الرأى ويؤيده كل من طاف بمصر : ألا وهو افتراض أن الأقصر والكرنك ومدينة هابو وممنيوم ومعبد رمسيس الثانى والقرنة كانت آثارًا معزولة وتم بناء المساكن من حولها على مساحة ليست بصغيرة . ربما كانت تشكل مجموعة من المدن الصغيرة التى كونت فيما بعد مدينة طيبة الكبيرة. وهى عصرنا هذا، يطلق أهل البلاد على التجمع الواحد للقرى الصغيرة اسماً شاملاً، فعلى سبيل المثال، يطلق أهل الوجه القبلى على هذا التجمع اسم دروة. ونستطيع أن نجزم - وفقاً لمشاهدتنا - أن أهل البلاد يتمسكون بالحفاظ على عاداتهم القديمة .

وختاماً، فإننا نذكر بأن الجبانة^(١) تقع بجانب الجبل اللبى وكان يقطنها أهل طيبة . وهناك العديد من بقايا الآثار الرائعة مثل معبد رمسيس الثانى التى كانت تجمع بين الأحياء والأموات. أما المقابر الأخرى التى لاتزال قائمة، فكلها محفورة فى الجبل^(٢) .

(١) انظر المقدمة ص ٢٩ .

(٢) انظر الجزء ٢ من هذا الفصل.

البحث الثالث: أصل اسم طيبة والمسميات القديمة المختلفة للعاصمة الأولى لمصر

سمى العديد من المؤرخين إلى البحث عن أصل اسم طيبة - ونحن نعلم أن هذا المسمى أطلق على مدن عدة في العصور القديمة. وفقاً لفارون دوروستيكا، فإنها عند أهل بيوتان تعنى التل قليل الارتفاع. ويرى دانفيل^(١) أن طيبة - التي كانت تقع في أعلى مرتفع في مصر - اشتقت اسمها من هذا الموقع. والبعض الآخر يعتقد أن اسم طيبة يعنى «المدينة» Thbaki في اللغة المصرية القديمة وهو الاسم الذي أطلق مجازاً على عاصمة الدولة القوية^(٢). ولا نستطيع أن ننكر أهمية طيبة التي جعلتها أهلاً لهذه التسمية.

واشتق بعض الكتاب هذه التسمية من الكلمة المصرية Teybah^(٣) ومعناها «سفينة» أو «فلك». ونحن نعرف أن أهل طيبة كانوا يعبدون الشمس ويمتقدون أنها تحمل هي وسائل الكواكب في سفن أثناء مسارها. ولقد عبر قدماء المصريين عن هذه الفكرة في كل آثارهم وخاصة في اللوحات الفلكية وهذه هي التسمية الأقرب إلى الواقع إذ إن روابط اليهود مع المصريين تجعلنا نعتقد بإشتقاق هذا الاسم من لغتهم.

ولقد اكتشف أحد الرحالة والمعاصرين (بروس) أن تسمية مدينة هابو ترجع في الأصل إلى مدينة تابو Medynet Tabou أي المتبقى من اسم طيبة - إذ إن لفظ Madynet يعنى مدينة. وقد نسلّم بسلامة هذه الملحوظة لو أن هجاء الكلمة كان يكتب الطريقة نفسها التي ذكرها الكاتب، ولكنها تكتب - Madynet Abou. والجزء الثاني من الكلمة أي "abou" تعنى القديس. وهذا هو ما تبقى من التسمية القديمة لهذا الجزء من المدينة الذي حدده أنطونيانوس بكلمة "papa". وتتطابق الكلمة اللاتينية "papa" مع العربية «هابو» وهذا هو

(١) انظر أبحاث دانفيل عن مصر من ٢٠٠.

(٢) مارسيل اقترح الرأي نفسه في بحثه عن «النقوش الكوفية» المجلد الأول.

(٣) تعنى بالسفينة «سفينة» أو «فلك».

الرأى الأرجح . والبعض يكتبها Madynet Habou . والبعض الآخر يرى أن المدينة هابو تمنى مدينة الأب لأنهم زعموا أن سيزوستريس شيد هذه المدينة تخليداً لذكرى والده . وهذا الجزء من المدينة يضم أروع الآثار التي تحدثنا عنها^(١) والحكم هنا للشرقيين القادرين وحدهم على تأكيد هذه الأحداث. ولكن الشيء المؤكد هو أن مبانى مدينة هابو لها علاقة كبيرة بفتوحات سيزوستريس^(٢).

ولقد احتفظ المصريون بتسمية نو-آمون لمدينة طيبة وهى التى تعنى باللغة المصرية القديمة مدينة آمون وهى المدينة المخصصة لعبادة الشمس - البرج الرائد فى البروج الفلكية . والترجمة السبعينية فسرت هذه الكلمة بـ«ملك آمون» وهو الاسم الذى أطلقه الإغريق على طيبة أو مدينة جوبيتر . غير أنه من الواضح أن هذه التسمية كانت لا تطلق فى المصور القديمة على مدينة طيبة بأكملها ولكن على الجزء من المدينة الذى يضم الكرنك والأقصر والمساحة المنحصرة بينهما على الضفة الشرقية للنهر . ويؤيد استرابون^(٣) فكرة وجود هذا الجزء من المدينة فى الفترة التى سافر فيها إلى مصر، وأشار إلى أن هناك جزءاً آخر من طيبة على الضفة الشرقية حيث توجد ممنيوم . ولن نكرر ما سبق وشرحنه فى هذا الشأن^(٤) ولكننا نذكر بأن بطليموس^(٥) ذكرها باسم «ممنون» بدلاً من «ممنونيوم» وحدد موقع بلدة أخرى أبعد قليلاً من النهر أطلق عليها تأثيريس.

والتشابه بين هذا الاسم وبين هاتوريت الذى أطلقه بليني^(٦) على إحدى المقاطعات الواقعة فى هذا الجزء من مصر دفعت دانفيل^(٧) إلى الاعتقاد أن بلدة

(١) انظر وصف آثار مدينة هابو، القسم الأول من هذا الفصل .

(٢) نفسه .

(٣) انظر الاستشهاد فى وصف استرابون لتمثال سهل طيبة ، القسم ٢ من هذا الفصل .

(٤) انظر وصف تمثال سهل طيبة - القسم الثانى من هذا الفصل .

(٥) بطليموس ، الجغرافيا ، الكتاب الرابع، ص ١٠٧ طبعة فرانكفورت ١٦٠٥ .

(٦) التاريخ الطبيعى ، الكتاب الخامس ، المقطع ٩ .

(٧) انظر أبحاثه عن مصر، ص ٢٠٦ .

«ممنون» - الاسم الذى أطلقه بطليموس - هى نفس البلدة التى أسماها بلينى (قاتوريت)، ونحن نؤيد تماماً هذا رأى. وهكذا فإن بلدة معينوم - عند استرابون - وممنون - عند بطليموس - وقاتوريت - عند بلينى - تقع كلها فى الموقع نفسه الذى لا يدل الآن على أى أثر للعمران .

وخلاصة القول، أن مدينة طيبة - بعد أن فقدت عظمتها القديمة - تم تقسيمها إلى مدن أو بلدات عدة أطلق عليها العديد من الأسماء. وربما يكون هذا التقسيم هو امتداد لما كان عليه الحال فى عصور أقدم من عصر طيبة، ونحن نجد فى هذه التسميات بعض ما يؤكد ما اقترحه^(١) بشأن موقع طيبة ومساحتها.

المبحث الرابع : دراسة فقرة لهوميروس عن مدينة طيبة

تعرف مدينة طيبة باسم هيكتوميل^(٢) ومدينة المائة الباب - حتى لا نبحت طويلاً عن اكتشاف الفرض من وراء هذه التسمية . فهو ميروس هو أول من أطلق هذا الاسم على طيبة فى أبيات شعره مما زاد من شهرتها فى العصور القديمة. وفى العصور الحديثة، التى كنا نهمل فيها وجود مثل هذه الآثار الرائعة. ونحن ندرك أن أمير الشعراء هوميروس كان يضيف طابع الدوام على الأشياء التى يتحدث عنها، وذلك للتنوع الشديد فى موضوعاته واستلهامه من موضوعات واقعية من خلال رحلاته العديدة . وأشعار هوميروس لا تمد فحسب من روائع الشعر، ولكن العالم بأسره يتفق على أن هذه المجلدات الثمينة تروى تاريخ العصور القديمة. وتعطى وصفاً دقيقاً لعادات الشعوب وللمواقع الجغرافية التى طاف بها . وعلى الرغم من أن هذه المعالم قد تغيرت بمرور الزمن - من حيث

(١) فيما يلى .

(٢) جوهينال - القصيدة ١٥ - وصف المدينة - بيت شعر ٢٥٠ ؛ ديودور الصقلى - تاريخ المكتبة ، الكتاب الأول - استرابون، الجغرافيا، الكتاب ١٧، ص ٨١٥... إلخ.

اليابسة التى طفت عليها مياه البحار فى بعض المناطق أو تحولت فى مناطق أخرى إلى أرض زراعية بعد ترسيب مياه الأنهار - إلا أننا لانزال نتعرف على طبيعة هذه الأشياء من خلال أشعاره .

فهل من المجيب إذن أن نلجأ إليها فى العديد من المواقف غير الشعرية لمقارنتها ببعض الملابس القامضة؟ أو نعتبرها مرجعاً للمعلومات عن العصور القديمة التى يخط لنا ملامحها؟ وهكذا فإننا نرى أن العظمة التى أضافها هوميروس على طيبة أكدها جميع الشعراء القدامى والمحدثين، وذلك وفقاً لما أورده عنها فى كتابه عن الإلياذة، التى تروى لنا أن أجاممنون أراد إجبار الإغريق على الهرب فى حين عارضه ديوماذ ونمستور.

وبعد إقناع هذا الأخير، تم إرسال ميموثين إلى أشيل لإجباره على حمل السلاح. ولكنه رفض الإذعان لطلبهم زاعماً أن أجاممنون خدعه وأهانته . ولكى يثبت أن كنوز الدنيا لن تنشئ عزمه، يقول إنه حتى لو أعطاه أجاممنون عشرة أضعاف أو عشرين ضعف الثروة التى وعده بها، وبالإضافة إليها كل غنائم أرجومان وكل كنوز طيبة الدفينة - بلد المائة باب التى ينطلق منها من كل باب مائة رجل بعرياتهم وخيولهم - فإن رأيه لن يتغير ولن يخوض القتال .

«عند مجئ أورخومينوس إلى طيبة المصرية، تلك المدينة ذات المائة باب أو المائتين وجد رجالها شجعاناً مثل الفوارس».

الكتاب التاسع

الإلياذة - بيت شعر ٣٧٩

وهذا النص الذى أعطانا فكرة مبالغاً فيها عن القوة العسكرية لطيبة وإمتداد مساحتها، لا يفترض وجود أكثر من عشرين ألف عربة حربية فى القتال. ووفقاً لما ننقله عن المشاهد الحربية المنقوشة على جدران المعابد المصرية^(١)، فإن كل

(١) انظر المباحث ٧٠٣، ١ .

عربية كان لها محارب واحد فقط، يقودها ويطلق السهام على أعدائه في آن واحد. فالأمر ليس مستغرباً إذن بشأن القوة العسكرية التي افترضها الشاعر لمدينة تمتلك اليوم مثل هذه الأطلال الضخمة والعظيمة، ولا نستطيع حتى أن نتهم هوميروس بهذا النوع من المبالغة المطلوبة في الشعر. ما الموقف الآن من مسأله المائة باب التي نسبها إلى العاصمة المصرية القديمة.

وهي كل المواقع التي زرنا فيها أطلال طيبة لم نجد هناك سوى أسوار تحيط وتمزل المناطق الأثرية عن غيرها. ولم نمثر في أى موقع على أثر لسور عظيم يحيط بالمدينة بأكملها، وبالتالي، فليس هناك من دليل على وجود مثل تلك الأبواب التي أشار إليها هوميروس، ذلك إذا ما كانت تشبه المداخل التي ندخل منها الآن إلى المدن المعاصرة، ومن جهة أخرى يرفض العقل تصديق فكرة وجود مدينة يمثل هذا الاتساع وهذه الأبواب المائة. هباريس التي تصل مساحتها تقريباً إلى ضعف مساحة طيبة^(١) ليس بها إلا اثنا وخمسون مخرجاً. والمؤرخون السابقون حاولوا إيجاد تفسير لنص هوميروس من هذا المنطلق. وهكذا فقد اعتقد ديودور الصقلي^(٢) أن طيبة لم يكن بها . قط . مائة باب ولكنها اكتسبت هذه التسمية من كثرة وتمدد أروقة القصور والمعابد التي تكتظ بها. وهذا هو على الأقل الرأي الأقرب إلى المنطق. ويضاف إلى هذا أن المعصور القديمة في الشرق كانت تطلق على القصور والمنازل الكبيرة لفظ " باب". وهذا هو ما يؤكد استمرار تسمية "بيبان الملوك" في طيبة التي تعنى أبواب الملوك في المقابر العظيمة المحفورة داخل الوادي المجاور للقرنة. وفي البلاد الشرقية الآن، تعتمد فخامة المسكن على المدخل الوحيد الذي يتم فيه استقبال الضيوف وإجراء المقابلات. وأعتقد أن هذا هو الحال الذي كانت عليه مصر منذ قديم الزمن. ولقد أراد هوميروس نقل هذه العادات عن طريق الخطوط العريضة. وكل الإلهام الذي ينبع من أبياته يرجع إلى القارئ نفسه وليس إلى الشاعر.

(١) انظر ما سبق.

(٢) يقال أيضاً إنها لم تكن مائة باب، ولكن أكثر من ذلك، ولهذا فهي تُعرف باسم المدينة ذات الأبواب العديدة.

وبعض الرحالة فسروا كلام هوميروس تفسيراً حرفياً، فسمعوا إلى البحث عن أطلال تلك الأبواب. واتجه سعى أحدهم^(١) إلى المائة جبل التي تحيط بالمدينة، حيث تم حفر مقابر الملوك. ومن الصعب أيضاً التصديق بوجود المائة جبل. التي يتحدث عنها هذا الرحالة. في هذه الأماكن كما هو الحال بالنسبة للمائة باب التي يقصدها الشاعر.

وإذا ما حاولنا ألا نلتزم بالنص الحرفي لهوميروس، فإننا. كما سبق وأشرنا. نرجح أن يكون المقصود بها الفتحات العديدة لساحة^(٢) مدينة هابو الفسيحة والواقعة داخل السور جنوب شرق الأقصر. وأغلب الظن كانت فلول القوات تخرج من هذه الساحة التي كان يتم فيها تجميعها في بعض الظروف الخاصة.

وإذا ما فسرنا نص هوميروس بتلك الطريقة، تصبح الأمور أقرب إلى الواقع. غير أننا نؤكد أن هذا النص ظل مصدراً للمبالات التي قيلت عن مدينة طيبة وخاصة من قبل المفسرين الذين حاولوا شرحه من أمثال ديودور الصقلي. جوفينال ويومبونيوس ميلاً، أكثرهم إثارة لاهتمامنا^(٣). فهو لم يكف بقوله أن المدينة لديها مائة باب. وفقاً لهوميروس. ولكنه أضاف من غير سند أو دليل أن طيبة كان بها مائة قصر ينطلق من كل منها عشرة آلاف مقاتل؛ أي إن قوات طيبة كانت تزيد. وفقاً لهذا المنطق. على مليون رجل.

وقد تتضائل هذه المبالغة إذا ما قارناها بأقوال أحد المفسرين لهوميروس^(٤) الذي زعم أن المدينة كان بها ثلاثة وثلاثون ألف طريق تشغل مساحة ثلاثة آلاف وسبعمائة، وأن بها مائة باب، وسبعة ملايين نسمة، وكان ينطلق من كل باب

(١) بروس. في رحلته إلى منابع النيل. انظر الجزء ٢ ص ١٤٩ ترجمة. كاستيرا.

(٢) انظر التسمين ٧، ١ من هذا الفصل.

(٣) حكم أمازيغيس ٢٠ ألف مدينة كانت أشهرهم مدن سائيس منف وصان وتل بسطة والفنتين وطيبة التي كان يدعوها هوميروس مدينة المائة باب بينما يقول آخرون إنها كانت أكثر من ذلك بكثير وأن المائة باب كانت بمثابة المداخل الرئيسية فقط للمنيعة وأنه كانت هناك مداخل أخرى قديمة تتمدى الألف باب.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١٠ في نهاية هذا البحث.

عشرة آلاف مقاتل وألف فارس ومائتا عربة قتال. ولقد تعدت من بعيد هذه المبالغات عدد المصور التي كتبت عليها لأنه كيف نتقبل فكرة وجود مدينة بها ثلاثة وثلاثون ألف طريق ومساحتها تصل إلى ثلاثة آلاف وسبعمائة أرو^(١) وهي مساحة أقل بكثير من المسطح الحالي للأطلال التي لاتزال قائمة حتى الآن، فباريس ذاتها ليس بها ألفاً طريق وهي تتعدى بكثير مساحة طيبة^(٢) وشوارع مدينة لندن لا تتعدى لسته آلاف وهي من أكبر المدن من حيث المساحة. وكيف نتقبل أيضاً فكرة وجود مليون معارب وسبعة ملايين نسمة داخل مدينة واحدة ؟ فمبالغات هذا المفسر ليس لها أى أساس من الصحة فى روايات المؤرخين القدامى ليس فحسب عن طيبة، ولكن عن مصر بأكملها، التي أكد لنا هيرودوت وأرسطو^(٣) بالفعل أنها كانت تسمى فيما مضى طيبة انطلاقاً من اسم عاصمتها، ومصر تسمى الآن بهذا المسمى انطلاقاً من اسم عاصمتها القاهرة التي تسمى مصر . وفيما يتعلق بالسبعة ملايين نسمة التي قدرها المفسر لتعداد طيبة ، فإنها تمثل تعداد المدينة فى الفترة الذي زار فيها ديودور مصر، وهي الفترة الأكثر اكتظاظاً بالسكان^(٤). أما فى عهد هذا المؤرخ، فلم يتعد تعدادها الثلاثة آلاف نسمة. وربما يكون المقصود بكلمة «شارع» لفظ مدينة أو قرية. وحينما أراد المؤرخ ذكر طرق طيبة كان يقصد عدد القرى أو المدن - التي ذكرها سقراط^(٥) - فى عهد بطليموس فيلادلفوس .

وعندما كرر ديودور الصقلى هذه الادعاءات قام بتأكيدهما. ونحن نرى أن تفاخر كهنة مصر بهذه الوقائع جعلهم يؤكدون عليها، ولكن من الصعب علينا تصديقها عندما نعرف أن هذه المدينة لا تضم حالياً أكثر من ألفين وخمسمائة

(١) انظر ما سبق .

(٢) نفسه .

(٣) كانت مصر تلقب بمدينة طيبة القديمة (هيرودوت، الكتاب الثانى، المقطع ٩٦) وقيماً كانت مصر

تعرف بطيبة، أرسطو، المقطع ١٤ .

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١١ فى نهاية هذا البحث.

(٥) القصيدة الغزالية الرقمية .

قرية أو بلدة، وأن تعدادها لا يزيد عن مليونين وثلاثمائة ألف نسمة، وأن مساحة الأراضي الزراعية تبلغ تقريباً ألفاً وثمانمائة فريسخ مربع. ومهما تكن قوة القوانين التي كانت تحكم سياسة مصر في العصر القديم، فإننا لا نستطيع أن نسند إليها مثل هذه المبالغات التي ذكرناها.

ووفقاً للتفسيرات المتعلقة بأثار مصر، قدر استرابون^(١) عدد قوات طيبة بمليون محارب وقدرهم تاسيت^(٢) بسبعمائة ألف. غير أن كل تلك المعلومات تشق من مصدر واحد ألا وهو محصلة غرور كهنة مصر. ولا يسمنا هنا إلا أن نقدرها حق قدرها .

وعلى الرغم من أن نص هوميروس فيما يتعلق بالقوة العسكرية لطيبة ليس مبالغاً فيه، فإن هناك ما يجعلنا نعتقد أن العشرين ألف عرية عسكرية التي ذكرها الشاعر كانت تمثل جيش مصر بأكمله، لأن ديودور الصقلي^(٣) يحدثنا عن وجود أساسات لمائة اسطيل تصل سعة كل منها مائتي حصان، على الضفة الغربية للنهر من منف إلى طيبة، وذلك في الفترة التي زار فيها مصر. وهكذا نرى أن القوى العسكرية لمصر التي كانت تقوم على المريات الحربية التي تجرها الخيول - لم تكن في طيبة وحدها، ولكنها كانت منتشرة بطول البلاد، وكان يتم حشدتها غالباً في العاصمة في بعض الفترات وفي الظروف الطارئة مثل الاحتفالات الرسمية، أو الخروج لحملات بعيدة . فعلى الرغم من قوة أعظم رجالها في القرن الأخير، علينا التسليم بأن القوات المصرية لم تكن قط قوات غازية .

وفي الأوقات المعروفة - يقول فولتير^(٤) - لم يكن المصريون قط قوة تهديد لغيرهم، ولكن كل من حاول غزو بلادهم نجح في إخضاعهم، بدءاً من كسرى

(١) انظر الاستشهاد رقم ١٢ في نهاية البحث.

(٢) انظر الاستشهاد لهذا المؤرخ .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ١٣ في نهاية البحث.

(٤) انظر دراسة حول العادات .

وقمبيز والإسكندر وقيصر وأغسطس والخليفة عمر والماليك وحتى سليم. والحق يقال: إن الشعب الخاضع يمكن أن يتحول في أوقات أخرى إلى غاز وأكبر دليل على ذلك هم الإغريق والرومان. ونحن على ثقة من عظمة الرومان القديمة أكثر من ثقتنا في عظمة سيزوستريس^(١). في عهد فولتير كان من الممكن أن يقال مثل هذا الكلام عن مصر، ولكن بعد الحملة الفرنسية واكتشاف الآثار التي لاتزال قائمة وتشهد على انتصارات وأمجاد رمسيس الثاني^(٢) وسنوسرت^(٣)، وغيرهم من الملوك المحاربين الذين نجهل أسماءهم، ولكننا نرى أعمالهم محفورة على الصخر، هل يمكن أن نشك في الحملات الحربية التي كان يشنها قدماء المصريين؟ هل يمكننا رفض الاقتناع الناجم عن تطابق الوثائق التاريخية مع سلسلة الوقائع المتتابعة التي تتقارن لنا الزخارف التاريخية البارزة في قصور طيبة والتي نرى فيها عرضاً لممارك^(٤)، عبوراً لنهر، وحصوناً قلعية ومعارك على عربات حربية؟ علينا التسليم إذن أن حال الإدلال الذي يعاني منه المصريون منذ فترة طويلة سبقه حقبة من المجد والانتصارات.

المبحث الخامس، أصل طيبة وبنائها

من الصعب علينا التحدث عن أصل طيبة بطريقة مرضية؛ لأن كل من سبقنا من الكتاب الأفاضل في هذا المجال لم يترك لنا إلا الشك والتردد فالبعض عندما أرجع تشييد هذه المدينة إلى الآلهة اعتقد بذلك أن أخبارها ستطوى مع الزمان، والبعض الآخر أرجعها إلى ملوك قدماء المصريين الذين لم يتركوا لنا إلا ذكراهم التاريخية. وحتى ديودور الصقلي يتفق معنا في الرأي بأن الكتاب بل ورهبان مصر أنفسهم اختلفوا في هذا الشأن^(٥). وهو يؤيد هيرودوت الذي أسندها إلى عصر أقدم ملوك مصر وهو ما قدره المؤرخان بما لا يقل عن أثنى

(١) انظر وصف قصر ممنون أو مقبرة أوسيماندياس، القسم ٣ من هذا الفصل الأول.

(٢) انظر مدينة هابو - القسم الأول من هذا الفصل.

(٣) انظر وصف مدينة هابو، قصر ممنون أو مقبرة أوسيماندياس، الأقصر والكرنك.

(٤) انظر الاستشهادين رقم ٥، ١٤.

عشر أو أربعة عشر ألف عام من قرننا هذا^(١). وأفلاطون^(٢) الذى خالط كثيرًا زملاء كهان وأقام بطيبة يحدثنا أن المصريين قاموا بالنحت والرسم قبل زمانه بعشرة آلاف عام. وهو ما يؤكد أن هذه الأعمال تعود إلى نشأة المملكة المصرية. والآثار الفلكية التى اكتشفناها فى العديد من معابد الصميد ومقابر الملوك فى طيبة تطلعننا على أحداث لا يمكن حدوثها إلا فى الماضى البعيد، منذ قرون عدة متتامة.

ولن نخرج من الموضوع إذا ما قلنا أن روايات المؤرخين والفلاسفة الإغريق والرومان تسابقت جميعها للإعتراف بأن المصريين هم أقدم الشعوب على الإطلاق . فكل الشواهد تدل على أننا يجب أن نُسند تشييد المدينة التى تشهد إلى الأبد على قوة المصريين إلى عهد ما قبل الإغريق . أضف إلى ذلك الإعتبارات أن معظم مبانى طيبة تدل على قدمها قدم الزمن . وهذا القول ليس من شأنه التأثير على أولئك الذين لم يشاهدوا قط تلك الآثار ؛ ولكنه يقطع أولئك الذين تمكنوا من عقد مقارنات فيما بينهم عن الآثار المصرية القديمة بعد أن زاروها على أرض الواقع . وفى بلد لا يتوفر لديه أى غرض من أغراض التدمير، بلد لا تتلبد فيه السماء بالسحب وتهطل فيه الأمطار الغزيرة كما يحدث فى بلادنا، بلد لا يمانى من الجفاف أو الرطوبة من الحرارة أو الصقيع، لا يمكن أن يكون بناء مثل هذه الآثار التى نرى أطلالها فى طيبة^(٣) قد تم إلا ليعترك فى نفوسنا أثرًا لا يحويه الزمان. وعلينا أيضًا لفت الأنظار إلى أن مبانى طيبة القديمة قامت على أنقاض آثار أخرى ربما تكون هى الأخرى قد أتى عليها الدهر^(٤).

(١) انظر صحيفة تسلسل الأحداث التاريخية للملك مصر وقتاً لنيودور و هيرودوت ، المجلد ٢ الطبعة الجديدة ، ترجمة لارشر ، ص ٧٣ و ص ١٢٥ .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١ .

(٣) انظر وصف الكرنك - القسم A .

(٤) نفسه .

المبحث السادس: طيبة عاصمة للإمبراطورية لم تقتصر

فحسب على حدود مصر

ادعى بعض النقاد^(١) وفقاً لمصادر موثوق بها إلى حد ما أن طيبة كانت عاصمة إمبراطورية لم تقتصر فقط على آخر شلال لنهر النيل، ولكنها كانت تمتد إلى النوبة وأثيوبيا. وهذا الرأي تؤيده بعض الوقائع التي جمعناها. وهذا لا يعنى أننا نريد اثبات أن مصر وأثيوبيا كانتا دوماً مملكة واحدة، ولكن الشيء المؤكد - وفقاً لشهادة المؤرخين وملاحظات بعض الرحالة أن أثيوبيا وقعت في فترة ما تحت السيطرة المصرية^(٢). ولقد نسب المؤرخون فترات وجود هذا الإقليم إلى عدد غزوات سيزوستريس. وكل الشواهد التي درسناها في «هيلة»^(٣) تجعلنا نعتقد أنه تم تشييد معابد ومباني لها نفس عمارة بلاد طيبة بعد الشلال الأخير على ضفاف النيل. والرحالة الجلد نوردن رأى جزءاً من هذه الآثار وقام بنشر صورها في أعماله. والقائد بليارد الذي تتبع آثار الممالك إلى أبعد من أسوان بقليل تحقق - مع بعض أعضاء من لجنة العلوم والفنون^(٤) - من الحقائق والمعلومات التي أوردها نوردن. والأمر الثابت هو أن هذه الآثار تبدو عليها الحداثة مقارنة بآثار طيبة القديمة. هذا هو على الأقل الإحساس الذي تولد لدينا عند رؤيتنا «لقيلة» التي لم يعد لها وجود في مصر. فهناك شيء يجعلنا نعتقد أن هذه الآثار ما هي إلا محصلة لتوسعات القوة المصرية في الفترة التي كانت فيها طيبة عاصمة للإمبراطورية، ومما يؤكد هذا الأمر هو تقارير الرحالة

(١) انظر أ. باو وأبحاث أكاديمية الترموس والآداب.

(٢) لا نريد في هذا المجال مناقشة العصر الأقرب حداثة الذي ثبت فيه قيام جاليات مختلفة من المصريين والإغريق وصلت حتى أثيوبيا، فأتقاض مدينة أكسوم الملكية التي لا تزال تحتفظ ببعض الآثار ذات الطابع المصري الإغريقي المختلط، وتقوض ذكرت اسم بطليموس يورجيس تملن بطريقة لا ليس فيها أن هذه المدينة القديمة خضعت للحكومة المصرية في عصر البطلمة.

(٣) هيرودوت التاريخ، الكتاب الثاني، المقطع ١١٠، ص ١٢٩. طيبة ١٦١٨ وديودور الصقلي تاريخ المكتبة، ص ٦٤، المجلد الأول - طيبة ١٧٤٦.

(٤) نيكيتو - أحد زملائنا - كان من بين هذه المجموعة ونشر ملاحظاته في كتاب يعلم اسم «رحلة إلى صعيد مصر».

التي لا تشير قط إلى معالم عن وجود شعب متحضر في اثيوبيا يسبق عصر المصريين. ولا نخلص من هذا إلى أن مصر لم تستقبل في العصور القديمة جاليات اثيوبية، فشهادة ديودور الصقلي^(١) تؤيد إلى حد كبير هذه الفكرة وهناك أيضا بعض المقارنات التي تشير إلى قيام علاقات بين مصر واثيوبيا .

وإذا كنا نرى في اللغة الهيروغليفية ما يعبر عن الكثير من الحيوانات المصرية، فهناك أيضا نقوش للعديد من هذه الحيوانات غير المصرية كالأسد على سبيل المثال . قصصاء قلب أفريقيا^(٢) هي موطن هذه الحيوانات . ولقد روى الرحالة^(٣) أنهم صادفوا الكثير منها في الطريق منلجنندرة إلى سنار فالزرافة - من ذوات الأربع - ضخمة الحجم، مرتفعة القامة، طويلة الرقبة والأرجل الأمامية - تقطن اثيوبيا ولم تتمد قط المنطقة الاستوائية ورغم من ذلك نراها منقوشة على آثار طيبة وخاصة في أرمنت . ويبدو لنا أن هذه الشواهد تؤكد آراء المؤرخين فيما يتعلق بالعلاقات بين مصر واثيوبيا . ويوجه عام هذا هو رأى كل من كتب عن مصر . وسواء كان هذا هو الوضع التي كانت عليه تلك العلاقات أم أن الاثيوبيين المتحضرين قد أدخلوا إلى مصر العلوم والفنون مع تتابع هبوطهم إلى نهر النيل فقاموا بتشبيد هذه الآثار التي نراها الآن في النوبة وعند بلوغهم طيبة وضعوا أساس هذه العاصمة القديمة، وزخرفوا آثارها، فهذا هو ما لا نستطيع اثباته على الرغم من أنه هو الرأى السائد بصفة عامة . ذلك أن نمط العمارة المصرية وطبيعة زخارفها التي شملت الأشجار والنباتات التي تنمو على ضفتي النيل، كل ذلك يجعلنا نعتقد - على عكس الرأى السائد - أن مركز الحضارة والفنون كان في طيبة بمصر وانطلقت منها لتشرق بنورها على الشمال والجنوب وتشبيد الآثار في الوجه البحرى والنوبة .

وإذا ما سلمنا بهذا الرأى، فإن علينا رفض تأييد أولئك الذين يعتقدون بنزوح شعوب أفريقيا الجنوبية نحو الشمال وينسب أصل المصريين إلى الجنس

(١) ديودور الصقلي تاريخ المكتبة ص ١٧٥ - المجلد ١، طبعة ١٧٤٦ .

(٢) انظر «التاريخ الطبيعي» ، ليوفان «ذوات الأربع» ، الجزء الثامن .

(٣) انظر رحلة بوانسييه .

الأسود^(١)، وهو رأى لا أساس له من الصحة؛ لأن هتون الآثار المصرية - بدءاً من التماثيل الضخمة، حتى القطع الصغيرة - تخلو من أى وجه زنجى. زد على ذلك أن رؤوس الموميالوات فى سراديب طيبة^(٢) تعبر عن مظهر جانبى مستقيم للوجه ومكان النوبة وإثيوبيا - وفقاً لأقوال الرحالة البرتغال والفارسى بروس ليس بها أية ملامح أو شعر الزنوج - وهذه حقيقة تحققنا منها بأنفسنا فى فيلة والقاهرة حيث شاهدنا الكثير من رجال هذا البلد - فالمظهر الجانبى للوجه عندهم مستقيم والشفاة رقيقة والشعر طويل ومموج وليس مجعداً أو خشناً. والحق يقال أن بشرتهم سمراء ولكن ليست هذه هى السمة الوحيدة للزنوج . بالإضافة إلى كل هذه الحقائق التى تثبت أن المصريين ليسوا من أصل أسود، فلدينا تمثال أبى الهول عند أهرامات منف ؛ فملامح هذا الوجه لا تذكرنا قط بقسمات الزنوج ولكنها تقترب من الأقباط - أحفاد المصريين - وفقاً لراى الأغلبية. وحتى إذا كانت هذه الرأس رأس زنجى، فما محصلة هذه الحالة الفردية؟ فى رأى لا نستطيع الجزم بأن المصريين ينتمون إلى الأصل الأسود؛ مثلاً لا نستطيع استخلاص أن هذا الشعب له رأس ابن آوى أو الصقر أو أبو منجل، لأننا نرى هذه الوجوه منقوشة على الآثار. ألا نتعرف على ذوق المصريين من خلال هذه الوجوه الرمزية ؟ فلماذا لا يكون إذن وجه «أبو الهول» هو أحد هذه الوجوه؟

المبحث السابع: ما أسباب ازدهار طيبة؟

إن العظمة والرونق اللذين يشعان من أطلال طيبة يجعلاننا نبحث فى أسباب هذه العظمة، ولكن علينا أولاً التحفظ على الراى القائل بأن المصريين - كما زعم البعض - شعب عاش فى عزلة ولم تكن له علاقات مع الجوار. وأن روعة آثاره الماثلة ترجع إلى الكثافة السكانية لشعبه ، بثرواته التجارية من إقليم لإقليم، ولوفرة محاصيله الزراعية على أرض خصبة لا تضاهيها خصوبة أخرى . وإذا

(١) انظر «الأطلال» بقلم دوفولتى من ٢٩ وهامش هذه الصفحة.

(٢) انظر اللوحين ٤٩ - ٥٠ ، المجلد ٢.

كان المصريون فى العصور القديمة قد نجحوا وفقاً لتأسيست^(١) فى إبعاد الإغريق عن أراضيهم، فقد كانت لهم علاقات ليس فحسب مع الهند التى تقبلوا عنها السلاح ولكن أيضاً مع الفرس. وبهذا نتأكد من أن طيبة ظلت لفترة طويلة من الزمن مركزاً لتجارة تلك البلدان الفنية مع فينيقيا وأن الغازين الذين امتلوا عرش مصر سموا إلى تكديس غنائم الشعوب المهزومة. فالتحف التى امتلأت بها معابد وقصور طيبة - وفقاً للمؤرخين^(٢) - والزخارف البارزة على جدران المباني^(٣) تؤكد كلها علاقات مصر مع الهند. ومن جهة أخرى، ألم يخبرنا هوميروس^(٤) - عندما تحدث عن طيبة - أنهم جلبوا من هناك ثروات ضخمة كما كان الحال مع أورخومان - أحد أشهر المدن الإغريقية فى العهد الذى عاصره الكاتب ؟ ولنستعرض سريعاً الأسباب التى جعلت مصر تزدهر فى العصور المذكورة فى التاريخ. ولنستنتج حال هذا البلد فى العصور الأكثر تقدماً. فموقع مصر بين بحرين أحدهما يحيط بشواطئ الهند - التى تمتد الغرب منذ أمد طويل بمنتجات أراضيها الزراعية ويصناعتها - وأراضيها التى يجرى فى معظم أجزائها نهر ملاحى كبير، جعلت منها مركزاً من أكثر المراكز حظاً فى التجارة، ودفعت الإسكندر الأكبر - الذى أدرك قيمة هذا الموقع المتميز ونشاط سكانها - منذ وصوله إليها لإرساء أساس مدينة تصبح مركزاً للعلاقات التجارية بين العالم. فالملوك الأوائل دأبوا على تنشيط حركتها وظل هذا النشاط قائماً حتى عهد آخر أمراء الأسر المالكة. فقاموا بحفر قناة تصل البحر الأحمر بالنيل وشق الطرق وسط صحراء صعيد مصر، وأصبحت الإسكندرية فى عهدهم المدينة الأكثر ثراء فى العالم التى تمرض فى أسواقها الرائعة المنتجات النادرة من كل أرجاء البلاد المعروفة. ولكن قبل هذه الحقبة المشرقة لم يتوان المصريون عن ممارسة التجارة حتى فى ظل قهر حكومة الفرس المستبدة، فتراهم فى عهد

(١) انظر الهامش ١ - ص ٤٨٦ ، المجلد ٢.

(٢) انظر جزءاً من نص للبيروني المتعلق ذكرناه فى وصف الكرنك - القسم ٨ من هذا الفصل .

(٣) انظر وصف آثار مدينة هابو القسم الأول من هذا الفصل.

(٤) انظر ما سبق.

داريوس بن هيستاسب يطورون وسائل التجارة البحرية واستكمل هذا الأمير الأعمال التي بدأها المصريون للازدهار والتوسع الملاحي .

وفي عصر آخر الفراعنة، ازدهرت التجارة ازدهاراً كبيراً وخاصة في عهد آمحس وخلفائه أبريس ونيكاو. فإذا كانت منف قد وصلت إلى أوج مجدها وراثتها في عهدهم، فذلك الحال بالنسبة للإسكندرية التي تدين بالكثير لمحاولات أهلها. فتىكاو هو الذي أمر بحفر القناة التي تصل البحرين غير أن أصل الفكرة يرجع إلى سيزوستريس أشهر الملوك الفراعنة وأبرزهم جهداً في تنمية العلاقات الاقتصادية وتحقيق المجد لبلاده؛ فالفتوحات المجيدة والأعمال العظيمة التي ينسبها إليه المؤرخون^(١) وكذلك تحسين حال البلاد وتشجيع المبانى العامة كانت من قبيل المعجزات والأساطير. والشيء المؤكد لنا الآن هي حملة هذا الملك الفارزى للهند^(٢). وعندما يخبرنا ديودور الصقلي^(٣) بأن سيزوستريس أمر ببناء سفينة هائلة من خشب الأرز تكمسوها الفضة من الداخل والذهب من الخارج لإهدائها للإله المعبود في طيبة، فإن دل هذا على شيء إنما يدل على ازدهار الملاحة في عصر هذا الملك. ومصر تدين له بالحقبة المشرقة للتجارة التي وإن ثار الشك بشأنها فيما مضى، فقد أصبح الأمر الآن لا خلاف عليه. وتقمصنا الوقائع لكي نتناول حقبة أبعد من ذلك، ولكن الثابت الآن هو أن فن الملاحة في مصر لم ينشأ بين يوم وليلة. وأن المصريين لم يكتسبوا فجأة حب التجارة. والأمر الشبه مؤكد - على العكس من ذلك - هو أن عبقرية سيزوستريس أعطت دفعة جديدة لحرفة كانت موجودة بالفعل. وأن حملته إلى الهند كان الغرض منها تحديد المزايا التي سيكتسبها من السيطرة على بلد معروف بالإضافة إلى تمكين المصريين من إتقان علاقات تقليدية. وإذا ما كان مجال بحثنا هذا يسمح بالخوض في إثبات العلاقات بين مصر والهند

(١) انظر النصوص المتقولة عن هيروdot وديودور في وصف آثار مدينة هابو، القسم ١ من هذا الفصل.

(٢) انظر وصف آثار مدينة هابو .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٢٥ .

لاستشهدنا بعدد كبير من الوقائع لكى نخلص إلى رأى يصعب معارضته ؛ ولكننا سوف نكتفى بالعلاقات المميزة بين الشعبين فى مجال الفلك . ونحن نؤكد أن المصريين قاموا - منذ قديم الأزل - بالتجارة مع الهند وأن طيبة هى المحصلة الأولى الرائعة والمعروفة التى تولدت عن القوة والثروة التى تمنحها التجارة للشعوب التى تمارسها . وملحوظة أخيرة^(١) هو أن هذه العاصمة تبدو وكأنها كانت مركزاً لدانة امتد أثرها إلى المدى البعيد وجذبت فى عصور محددة طائفة من الحجاج مما أثمر بالضرورة عن زيادة نشاط التجارة وساهمت هدايا أولئك المريدين فى زيادة رونق المباني . فمن طريق إقامة هذه العلاقات، استطاعت روما الحديثة أن تشيد قبة القديس بيتر الرائعة بكل عظمة المسيحية وراثتها .

المبحث الثامن : الكوارث التى شهدتها طيبة تباعاً

بالرغم من عصر الظلمات فى أوائل عهد الملكية المصرية، ووسط تناقضات المؤرخين حول أسماء الملوك من حيث عددهم وتتابعهم على العرش، فإننا نكشف أن هناك تغييرات كبيرة قد وقعت على مر العصور فى الإمبراطورية المصرية . والشئ المؤكد هو أن أهل البدو - التى لاتزال سلالتهم تقطن صحراء جنوب وشرق مصر - قاموا بشن هجمات مباغتة لنهب وحرق المدن وبث الهلع الذى يمكن أن يسميه أى شعب رحال ومتشرد اعتاد على حياة السرقة والسلب ضد أمة تتمتع بالحضارة وإتقان الفنون . وهناك ما يجعلنا نعتقد أن الخارجين على القانون العرب ينتمون إلى أصلهم البدوى نفسه . ومهما يكن، فإن مانيتون^(٢) أكد وقوع إحدى غارات هذا الشعب راعى الفنم للاستيلاء على عرش مصر . ولم تسلم طيبة على الأرجح من هذا الهجوم . وقد تكون هذه الحقبة هى أسوأ فترات التدمير التى تعرضت لها العاصمة . ولكن بعد تتابع الملوك المصريين لهؤلاء

(١) انظر وصف مدينة هابو والأقصر .

(٢) انظر فلافيوس يوسيفوس ، الكتاب ١ ، الفصل الخامس «فى الرد على أبيون» .

الرعاة الطفلة عادت وأشرقت طيبة من جديد . فبدأ سيزوستريس تجميل مباني العاصمة المصرية التي سبق وزخرف قصورها كل من رمسيس الثاني وممنون، تلك الزخارف الباقية حتى الآن. وقد يصينا الفضول لتحديد الزمان الذي عاش فيه أولئك الملوك، ولكن الشك في تسلسل أحداث التاريخ لن يتيح لنا التوصل إلى نتيجة ما . ويبدو أن عظمة طيبة لم تصعد إلا بعد أن أصبحت منف مقر ملوك مصر، أي في أغلب الظن بعد حرب طروادة. ومؤيدو هذا الرأي يستندون إلى التزام هوميروس الصمت حول منف، لأنه لو ازدهرت هذه المدينة في الفترة التي زار فيها هذا الشاعر مصر لتحديث عنها دون شك . ولكنها ظلت مزدهرة طيلة الفترة التي كانت مقرا للملك مصر، وكانت تعادل منف في عظمتها حتى حلت الكارثة التي أوقعت مصر تحت السيطرة الفارسية. وقبل هذا العصر، ذكر التاريخ غزوة واحدة شنّها نصر على مصر^(١)، هتھ وسلب هذا البابلي ثروات البلد الطائفة من طيبة، ورجع إلى بلاده بعدد كبير من الأسرى .

وكان أحسن من بين آخر الملوك الذين تمتعت مصر تحت رايتهم بالحرية والاستقلال، فهمهه كان بداية للأحداث الكبيرة التي أدت إلى تقويض البلاد. وطمع شمشيز في إخضاعها مدھوماً بالحدق والثار، فهجم عليهم في ضراوة الأسد وكسب المعركة. واضطرت منف للاستسلام وعانت من كل أهوال الحرب: حرق ونهب المابد وأزدراء كل ما يتعلق بالمعتقدات الدينية، إهانة كهنتها، اذلال العائلة الملكية وقتل الملك، أسمائيك، وتوغل قمبيز في صعيد مصر حتى وصل إلى طيبة التي لم تسلم من نهب الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة التي كانت تزین المباني العامة^(٢). وتم تدمير كل معابدها وقصورها بالحديد والنار، وكسر التماثيل الهائلة والمسلات واقتلاعها من قواعدها . ووصل هذا التدمير إلى أقصى مداه لدرجة أن آثار هذه الكارثة الرهيبة لاتزال معالمها موجودة حتى الآن.

(١) جيروم بروهيت ، المقطع ٦٦ .

(٢) ديودور الصقلي، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، ص ٥٥، المجلد ١، طبعة ١٧٤٦ .

وكان هدف قمبيز هو القضاء على ديانة المصريين أو بالأصح، الحكومة الكهنوتية، التي وضعت مصر في مكانة مرموقة وجعلت منها مركزا للتجارة. وعلى ما يبدو، فإن هذا الأميركان يتذوق الفن . فأعمال النحت - الثرية يمادتها وصنعتها - التي نقلها إلى فارس وحرصه على اصطحاب عدد كبير من الفنانين المصريين لتشيد القصور التي لاتزال قائمة في مدينة برسيوليس والتي تتم عن الطابع المصري، فهو أكبر دليل على ذلك .

وعلى رغم الكارثة الرهيبة التي حلت بمدينة طيبة أثناء غزو قمبيز لها، لم يتم تدمير هذه المدينة رأساً على عقب، فالآثار المصرية المقاومة للدمار أنهكت قوى هذا الغازي المدمر. واحتفظت طيبة بكثير من ثرواتها حتى أن بطليموس فيلوميتور^(١) - وفقاً لبوزانياس^(٢) - عكف على سلبها بفرض عقابها لأنها انحازت إلى الجانب المعارض أثناء خلافه مع والدته . ولقد أخطأ أميان مارسلان^(٣) عندما أرجع تدمير مدينة طيبة للقراتجة أثناء حملة مباغته لهم، إذ يبدو أن هذا المؤرخ نقل هذه الأحداث عن ديودور الصقلي^(٤) الذي أسند بالفعل هدم مدينة اسمها وهيكتاتومبيل تقع عند الجبل الليبي إلى القراتجة. ولكن لا يجب الخلط بين هذه المدينة وطيبة المصرية رغم سهولة تحديد موقعها .

وفي عهد أغسطس، عاث جالوس فساداً في طيبة بسبب التمرد. ومنذ ذلك الحين، لم يذكر المؤرخون قط هذه العاصمة التي تقلصت إلى قرى عدة بائسة ومتناثرة هنا وهناك حول الآثار القديمة. وعلى الرغم من هذا، فإن الجزء المتبقى من هذه المدينة على الضفة اليمنى للنهر ألف مدينة حملت اسم ديوسوبوليس، وهو الاسم الذي أطلقه الإغريق على طيبة. وفي عهد الأباطرة الرومان، كانت هي البلدة الرئيسية لمقاطعة ديوسبوليت . واحتفظت ببعض

(١) بوزانياس ، أتিকা ، ص ١٥ ، طبعة ١٦١٣.

(٢) أميان مارسلان ، الكتاب ١٧ ، المقطع ٤.

(٣) ديودور الصقلي، ص ٢٦٢ ، المجلد الأول ، طبعة ١٧٤٦.

أهميتها، إذ إنها كانت تملك حق سك العملة، وهو ما تثبته الميداليات التي تحمل رسم هادريان وأنطونيوس التي نجدها في قاعات المسكوكات .

ذلك هو ملخص التطورات التي مرت بها طيبة . وهي لا تزال شامخة وعظيمة وسط أطلالها، ونستطيع أن نؤكد أنها ظلت تشهد على قوة الشعب المصرى لفترة طويلة بعد أن اندثرت مدننا الأوروبية الأكثر فخامة . فطيبة ظلت مجهولة إلى أن ذاع صيتها في أدب الشعراء والمؤرخين وتقارير الرحالة القلائل الذين زاروها . ولكن الحملة تشهد للفرنسيين بوجود حكومة مدافعة عن كل ما هو ثمين ومهم، وتعمل من خلال عصر التنوير على تخليد الآثار الفنية التي تظل شاهداً على طيبة لتتعدى بذلك كل آمال المصريين في الحفاظ على المباني المهيبة للماصمة القديمة .

نصوص الكتاب

-١-

هذه هي طبيعة البلاد من مدينة هليوبوليس حتى مدينة طيبة؛ إذ يستغرق السفر ببحراً حوالى تسعة أيام تصاعدياً فى النهر وهى مسافة ٤٨٦٠ غلوة، لأنها تبلغ ثمانين شون . ولقد أوضحت فيما سبق أن الجزء الموازى للبحر يعادل ٣٦٠٠ غلوة. والآن سأوضح المسافة من البحر حتى مدينة طيبة فهى ٦١٢٠ غلوة والمسافة من مدينة طيبة حتى إلفنتين حوالى ١٨٠٠ غلوة .

هيرودوت ، الكتاب الثانى ، ص ٩٣ ، طبعة ١٦١٨

-٢-

من الشاطئ إلى مدينة هليوبوليس نرى مصر فى الداخل واسعة ومنبسطة وماؤها وفير وزرعها غزير. والطرق من البحر إلى مدينة هليوبوليس تبلغ قدر المدى بين هيكل الآلهة الأثنى عشر فى أثينا ومعبد زيوس الأوليمبى فى بيزا . ولو حسبنا طول الطريقين، لوجدنا أن الفرق بينهما طفيف، بل إنهما شبه متساويان لأن الفرق لا يزيد عن خمس عشرة غلوة. فالطريق من أثينا إلى بيزا يقل بمقدار خمس عشرة غلوة من الخمسمائة وألف غلوة من البحر إلى مدينة هليوبوليس.

نقسه ، ص ٩٢ .

-٣-

يجاور مصر من الشرق سوريا وبلاد العرب من عند البيلوزيوم عبر الصحراء، حيث تقع مدينة هليوبوليس، وتبلغ طول المسافة ١٥٠٠ غلوة .

ديودور الصقلي، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، ص ٦٧،

الجزء الأول، طبعة ١٧٤٦ .

-٤-

أعلى مدينة بتوليمائيس توجد مدينة أبيدوس وبمدها ديوسبوليس الصغيرة في النهاية مدينة تتريس التي كانت تبعد الربة أهروديت . ثم بعد ذلك تم بناء معبدا لها بمساعدة كهنة إيزيس وكانت تدعى تيفونيا في قفط بمصر، وفي بلاد العرب وتحولت إلى مدينة أبولو التي تحولت بعد ذلك إلى طيبة ثم إلى ديوسبوليس .

استرايون، الجغرافيا، الكتاب ١٧، ص ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، طبعة ١٦٢٠

-٥-

استقر الملك بوزيريس وتبعه بعد ذلك ثمانية ملوك، ويعود إليه اسم تلك المدينة العظيمة التي تبهى بمدينة الشمس المصرية التي اسمها الإغريق مدينة طيبة، وكانت تبعد مسافة ١٤٠ غلوة تقريباً وأقيم هناك المعبد العظيم (الكرنك) الذي لم يسبقه مثيل في عظمته .

ديودور الصقلي، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، ص ٥٤ .

-٦-

وهناك آخرون يقولون إنها كانت عاصمة لمصر، تلك المدينة مشيرين إلى مساحتها التي كانت تقدر بنحو ٨٠ غلوة .

استرابون ، ص ٨١٦ .

-٧-

ديوسيوليس، المدينة الكبيرة للمصريين، مدينة طيبة التي يطلق عليها مدينة المائة باب التي أسسها أوزوريس وإيزيس قبل أن يهاجم الفرس مصر.

إتيان البيزنطى ، الشعب ، ص ٢٤٠ .

-٨-

يقولون إن طيبة هي مدينة الإله زيوس الشاعر ويستثنى هذه الكلمة من الإلياذة، وهو يروى عن وجود تسع قصص إحداهما يرجع إلى مصر، حيث إنها عظيمة ولها مائة باب ويحيط بها ٤٢٠ غلوة إلى أن جاء قمبيز الفارسي ودمرها.

أوزاب ، الجزء الخاص ، ص، ٢٥٠

-٩-

من سلالة الملك الثامن ابنه أوخوريوس الذى شيد مدينة منفيس، المدينة المصرية الشهيرة التي تصل مساحتها إلى مائة وخمسين غلوة وكانت رجة ورائمة الإنشاء .

ديودور الصقلي ، الكتاب الأول .

-٩٠-

قديمًا كانت الممالك في مصر وخاصة المصريين والأثيوبيين يدفعون الضرائب، وهي الآن تدعى ديوسبوليس، وكان بها ٣٣٠٠ قرية وبوابات عدة تصل إلى مائة بوابة. دخل الملك أوزوريس من البوابة المائة ومعه مائة ألف من الفرسان ومائتا ألف من المدرعين.

يومينيوس ميلا ، المقطع ٩ ، ص ٦١٣ .

-٩١-

في السنوات الماضية كانت المدن والقرى حوالي ١٨ ألفاً لكن طبقاً للملاحظات بطليموس، فإنه كان يرى أن عددها ٢٠ ألفاً . والعالم مقسم إلى سبعين بقعة وثلاث قارات ..

ديودور ، ص ٣٦ .

-٩٢-

بين المقابر وبعض المسلات، توجد نقوش تبرز مدى رفاهية وثروة الملوك في ذلك العصر. وزادت الأراضي الخاضعة لسيطرتهم حتى بلاد سكيثيان وباكثريان والهند. وزاد مقدار الضرائب والجزية، وكان حجم الجيش في ذلك الوقت حوالي مليون محارب .

استرابون ، ص ٨١٦ .

-٩٣-

كان هناك مائة فارس على حدود منفيس حتى طيبة على أهبة الاستعداد .

ديودور، نفسه

-١٤-

تقع بالقرب من مدينة أوزوريس مدينة طيبة ذات المائة باب، وكانت تقب بالأم ومدينة الإله، ولم تكن - فحسب - ذات أهمية كبيرة للإمبراطورية، ولكن أيضا للكهنة الذين كانوا يتعلمون أمور الدين في مصر نفسها والذين استطاعوا عبر السنين الحفاظ على عبادة أوزوريس .

ديونور ، نقشه .

-١٥-

كان الإبحار عن طريق مراكب من أخشاب السدر، وكان طولها مائتين وثمانين ذراعاً، وكانت مطلية من الخارج بالذهب ومن الداخل بالفضة، وكانت تهدى للإله من أجل العبادة في طيبة .

نقشه ، ص ٦٧ .

الفصل العاشر

بقلم: السيدین جولوا و ديفیلییه

مهندسى الطرق والكبارى الحاصلین على وسام جوقة

الشرف الملكى برتبة فارس

وصف آثار دندرة

المبحث الأول : ملاحظات عامة

آثار دندرة هى أولى الآثار العظيمة والمحفوطة جيداً التى تلقاها على الطريق الصاعد من القاهرة إلى صعيد مصر. وتقريباً، ما من رحالة صعد فى رحلته إلى أعالي مصر؛ إلا وقد زار هذه المباني ودَوَّن فى كتاباته انطباعاته المختلفة عن مظهرها.

ولقد كنا على علم بكل ما نشره هؤلاء الرحالة؛ إلا أن وصفهم لهذه الآثار - رغم نواقصه - قد أثار فينا الرغبة العارمة فى أن نرى رأى العين آثار مدينة تتترس القديمة، التى أثنى الكثيرون عليها؛ وحيث إننا قد بدأنا نجوب البلاد فى الوقت الذى بلغت فيه مياه النيل أدنى منسوب لها فى العهد الذى كان الجنرال دزيبه قد انتهى فيه لقوه من غزوه، فلقد تمذر علينا السفر فى غالبية الأحيان إلا عن طريق البر؛ واضطررنا إلى أن نترك فى مدينة أسيوط القارب الذى استقلناه للتوجه إلى مدينة القاهرة القديمة.

واقتصنا على عجل فرصة مفادرة أولى مفرزات القوات الفرنسية المتجهة إلى بلاد الصعيد، وخرجنا من أسيوط فى التاسع والعشرين من أبريل من العام السابع، ومررنا على التوالى بـ «أبوتيج» ودير المحروقى، وانتهى بنا المطاف فى اليوم الثانى فى طهطا، هذه البلدة المهمة إلى حد ما، والواقعة على بعد نصف فرسخ من ضفاف النيل التى تضم سوقاً عامة بها عدد لا بأس به من المحال التجارية.

وفى اليوم الثالث، وصلنا إلى سوأى المواجهة تقريباً لإخميم. وبعد ذلك عبرنا أطلال بطلمية القديمة فى منشأة النيدة، حيث وجدنا على ضفاف النهر بقايا رصيف قديم بسلام وفى التلال أنقاض تثنى عن المدينة القديمة وردم العديد من العمدان الجرانيتية. وخلال سيرنا، أوشك إعصار مائى تكون على بعد مسافة قليلة منا أن يغمرنا بمائه. ومع قرب انتهاء اليوم الرابع من السير، جئنا لتمضية ليلتنا فى جرجا هذه المدينة المهمة الواقعة على النيل مباشرة. وأمضينا فيها اليوم التالى. ومن جرجا، توجهنا إلى فرشوط التى لا تمتاز بما فيها من أطلال لأثار قديمة، ولكن بمصانع السكر التى تضمها. كانت هذه المدينة محلاً لإقامة الشيخ حمام، الذى ذاع صيته فى البلدة من كثرة منازعاته مع بكوات القاهرة، الذى طالت ملكيته الهادئة كل البلاد الممتدة من أسيوط إلى الجنادل.

وفى اليوم السابع، مررنا على مقربة من "هو" القرية المتفق على أنها تحتوى على أطلال ديوسبوليس بارها. وعبرنا النيل لنقضى ليلتنا فى قصر "السيد" المواجه تقريباً للضفة المقابلة وتمررنا فى هذا الموقع على بقايا آثار قديمة وبقايا أحد الأرصنة: فى هذا المكان، يجرى النيل من جهة أراضى الجزيرة العربية فوق مجرى من الحجارة ويقول دانفيل إن هذا الموقع يعمل أطلال شينوسكيون.

وأخيراً، وفى اليوم الثامن، وبعد رحيلنا من أسيوط، وبعد أن جئنا على مدى سبعة أيام مسافة تقدر بثمانية فراسخ فى المتوسط، بلغنا مدينة قنا، هذه المدينة التى اشتهرت بهذا الكم الهائل من القلل المرطبة للمياه، المصنعة فيها والتى تمتاز بأنافتها وتوقع أشكالها. وإذا ما أمعنا النظر فى رسوماتها لاعتقدنا أنها مستوحاة من رسومات الآثار المصرية القديمة. وقنا هى عاصمة الحكومة العليا فى الضميد. وقد عهد بقيادة هذه الحكومة إلى الجنرال بليارد الذى انشغل بالإعداد لحملة للقصور. وقد أحسن هذا المحب للفنون استقبالكنا وظل اسمه يتردد دائماً بكثير من مشاعر العرفان بالجميل على لسان أعضاء لجنة مصر؛ وقد منحنا كل التسهيلات الممكنة حتى نستغرق فى دراسة آثار هذا البلد.

وبعد أيام قليلة من وصولنا لمدينة قنا، صحبنا فريق من الحرس في زيارتنا لدندرة، وحدا بنا الأمل للمرة الأولى لتأمل في أمان آثار قطعنا أشواطاً طويلة لرؤيتها؛ حيث كنا نتكبد عناء السير الطويل والشاق مع اقتراب الموسم الصيفي. عبرنا النيل جنوبى مدينة قنا وتحديداً في مواجهة الأطلال. كانت قرية دندرة تقع على اليمين على بعد نحو ريع فرسخ من ضفاف النهر. لا يرى الناظر شيئاً يميزها خلا هذا الكم الهائل من نخيل البلح الذى نجد فيه بعضاً من نخيل الدوم ولا نبداً هي رؤية الكثير من هذا النوع الأخير من النخيل؛ إلا على مقربة من جرجا في الطريق الصاعد المؤدى إلى الجنادل. وتضفى هذه المزروعات على دندرة منظرأً خلابة، أضف إلى ذلك أن دندرة ليست بالقرية الكبيرة فهي تتألف فقط من بعض الأكواخ الطينية البسيطة. ومن المستحيل ألا نجد في أصل تسمية هذه القرية اسم تانتيرا أو تنتريس التي لم تزل أطلالها باقية على بعد ثلاثة آلاف متر من هنا، جهة الغرب. وهذا التشابه في الاسم وحده كفيل بالإشارة إلى موقع المدينة المصرية في الوقت الذى قد تكون كل الشكوك لم تتبدد بعد مع وجود الآثار التي سنقوم بوصفها.

وسوف نكتفى فحسب بالقول بأن التوضيحات التي دُفع بها استرابون وبليني وغيرهما من قدامى الكتاب تجتمع جميعها على وضع "تنتريس" على مقربة من قرية دندرة الحديثة. فهناك تطابق تام بين الخمسين ميلاً رومانياً التي تمثل طول الطريق الفاصل بين "تانتيرا" و"هرمونثيس" والمعروف موقعها شمالى طيبة وبين المسافة الفاصلة بين دندرة وأرمنت، التي تبلغ سبعة وثلاثين ميلاً ومائتى مقياس طول على الخريطة الكبيرة لمصر. وبمعنى تحديد موقع "تنتريس" عن تعيين موقع "ديوبوليس بارفا"، التي قمنا بتحديد موقعها في "هو". إذ، فالطريق الفاصل بين هاتين المدينتين والبالغ ٢٧ ميلاً رومانياً يتطابق مع المسافة التي تم قياسها على الخريطة والفاصلة بين "دندرة" و"هو".

ووفقاً للملاحظات السيد نويه، فإن معبد دندرة يقع عند "خط طول ٢٠ ٤٢

٣٠ و خط عرض ٣٦ ٨ ٣٦

أما بطليموس، فيعين موقع " تانتيرا " عند خط عرض ١٠° ٢٦' مع فارق ضئيل نسبة للتحديد السابق. ولن نتحدث مطلقاً عن خط الطول الذى يحدده هذا العالم، فتجن نعلم أخطاء القياس عند هذا العالم الجغرافى القديم.

وفى عهد هادريان، كانت "تنتريس" لم تزل تحتفظ ببعض أهميتها حتى أن علماء المسكوكات يحتفظون ببعض المداليات التى تحمل صورة هذا الإمبراطور باسم هذه المدينة القديمة.

وتحتل أنقاض مدينة دندرة مساحة يبلغ أكبر أطوالها ٢٧٠٠ متر، وأكبر عرض لها ٨٠٠ متر، ويقدر محيطها بنحو أربعة آلاف متر تقريباً^(١).

وهى تأخذ فى الشرق ناحية الأراضى الصالحة للزراعة شكلاً أشبه بحدوة الحصان، وفى الجنوب تتغام الصحراء حتى تبلغ تلال الرمال التى تحد بشكل ما سفح السلسلة الليبية، حيث نجد الكثير من الحمى الملفوف من الشب والرخام السماقى المتعدد الأشكال والألوان. وفى الشمال، تأخذ هذه الأطلال شكل الرأس المخترق للأراضى المنزرعة. هذه هى الطريق التى سلكناها للوصول إلى هذا المكان للمرة الأولى. وأول ما نلاحظه هو وجود بعض التلال الشاهقة الارتفاع والتى يتم استغلالها اليوم لزراعة الذرة، ونجد فيها ميديات وأوان وتماثيل ومصابيح قديمة. وسكان البلاد الذين ينقطعون لهذا العمل يقريلون التربة ويلتقطون أصفر الأشياء الثمينة التى يمكن لهم العثور عليها. وخلال فترة أقامتنا فى "دندرة" وجدنا نحو ستين إناءً كبيراً من الفخار البنى المتعدد الأشكال الجزء السفلى بعض منها ممدود للغاية ومزين بمقبضين مما يجعلها أنيقة الشكل. كما أحضروا إلينا كما لا بأس به من المصابيح القديمة والمملات الرومانية التى ترجع إلى عهد قسطنطين.

وعلى مقربة من هذه الحفائر، نجد معيداً يبدو بالأحرى أنه لم يتم قط الانتهاء منه من أنه قد صار أطلالاً. فلقد أصبح اليوم مكتملاً، ويبدو أنه لم تتم

(١) ألفان واثنان وخمسون قامة.

تفطيته قط، في محور هذا الأثر، وعلى بعد نحو مائة خطوة، نجد باباً مهيباً يلقى إعجاب المسافرين، وهو باب مدفون جزئياً تحت الأنقاض واستخدم في بنائه مواد كبيرة الحجم. ونرى عبر هذا الباب المعبد الكبير الذى يمثل خلفية أروع اللوحات^(١). وقد يتعذر علينا التعبير عن المشاعر التى تجيش فى صدورنا عند رؤية هذه الأشكال المملقة لإيزيس وهى تحمل خرجات سقف الرواق، فتبدو كما لو كانت قد حملتنا لمال من السحر والروعة تملكها فيه الدهشة والإعجاب فى آن واحد. ولا توجد أدنى علاقة بين ما نراه وبين الآثار الممارية الإغريقية ولا مع الآثار التى تمحضت عن الذوق الأوروى. بيد أنه بإيماننا النظر فى هذا المشهد الجديد للغاية بتملكها أولاً شعور بالرضاء، ونتمل بينهم مبنى يقدم أروع دلائل الإبهار والفضر.

ويمتد أن مجرد رؤية آثار "دندرة" كفىل بأن يعمو آثار التنب والإرهاق التى تسببها أشد الرحلات مشقة ولو أن ذلك قد يتبدد معه الأمل فى زيارة ما تحويه بلاد طيبة من غرائب أخرى. فلقد أثارت إعجاب الجيش الذى قام بغزو الصعيد، وكان من اللافت للنظر بحق أن نرى كل جندي يعيد عن طريقه فجأة ويهرول إلى «تبتريس» لىتمل آثارها العظيمة. وظل هؤلاء المحاربون الشجعان يتحدثون عنها طويلاً ويحماس زائد ولم ينسوها قط، أياً كان المكان الذى سافهتهم الأقدار إليه؛ فالانطباعات التى تتركها آثار دندرة فى نفس المسافر ليست بالانطباعات العابرة أو المؤقتة، فلقد تولدت لدينا القناعة بأن أهكار العظمة والأبهة التى تولدت فى نفوسنا من مشاهدتها هى انطباعات من شأنها مقاومة المحن كافة.

وفى الواقع أننا بعد أن تجولنا بأبصارنا ورأينا كل الآثار القديمة لبلاد طيبة وبعد أن أعجبنا بكل ما تحويه عاصمة مصر الأولى من آثار، غمرتنا سعادة جديدة عند رؤيتنا لمعابد دندرة للمرة الثانية. فوجهة نظرنا الأولى لم تتأكد فحسب؛ ولكن باتت لدينا القناعة بأنها أروع الآثار من حيث التفيز وأنها شيدت فى أزهى عصور العلم والفن بمصر.

(١) انظر اللوحة رقم ٤، المجلد الرابع.

ومعبد "دندرة" مغطى بالرديم جهة الشرق حتى ارتقاع الأفاريز، تلال من الحطام من بينها أجزاء متهدمة لأسوار من الطوب تبدو وكأنها تهدد باجتياح كل أجزاء المعبد. بيد أن أروع ما يقدمه هذا المشهد للناظرين - وفي تناقض مذهل - هو بقايا هذه المنازل الحديثة التي تبدو وكأنها معلقة في الهواء فوق أسطح المعبد. قرية عربية مؤلفة من أكواخ طفلية صغيرة تهيمن على أروع الآثار المعمارية المصرية، وتبدو كشاهد على انتصار الجهل والبربرية على قرون التوير التي ارتفعت بالفنون في مصر لأعلى درجات التائق. وينكشف المعبد بشكل أكبر جهة الغرب إلا أنه وعلى بعد مسافة صغيرة من المبنى نجد الأرض مزدهمة بالآلاف العوائق، حيث يختلط ردم منازل دندرة القديمة بردم الأكواخ العربية الأحدث عمراً، التي هجرها ساكنوها.

وتتراكم الأطلال في موقع المدينة القديمة إلى الحد الذي تهدد فيه باجتياح المعبد الصغير المسمى تيفونيوم (بيت الولادة)، الواقع جهة الغرب على بعد مسافة قصيرة من باب النصر الذي تحدثنا عنه، ويطمس معالمه تماماً.

وهناك خلف المعبد الكبير مبنى صغير تهدمت حوائطه جزئياً ويبدو تائهاً وسط أجزاء الأسوار التي تم بناؤها من الطوب النقي والتي هي خير دليل على وجود المدينة العربية. وعلى بعد نحو مائة وخمسين متراً جهة الشرق وفي مواجهة هذا الأثر نجد باباً مشابهاً تقريباً للباب الشمالي ولكنه متوار خلف الردم حتى إننا لا نرى إلا ثلث ارتفاعه الكلي على أكثر تقدير. ويضم البابين سور كبير يحيط بكل المباني المقدسة لمدينة دندرة القديمة باستثناء المباني الواقعة جهة الشرق. ويأخذ هذا السور شكلاً شبه مربع، حيث يبلغ طول أحد أضلاعه ٢٩٤ متراً في أحد الاتجاهات، و٢٨٢ متراً في الاتجاه الآخر. أما السّمك، فيتراوح ما بين خمسة و ستة أمتار و استخدم في بناء هذا الحرم قوالب ضخمة من الطوب المجفف في الشمس.

ولا تبدو واجهة هذه الحوائط الآن إلا هي أماكن متفرقة حيث يكسوها الردم الناتج عن تدمير المباني القديمة والحديثة. وتبلغ أبعاد قالب الطوب ٢٩ سم طولاً و ٢٠ سم عرضاً و ١٢ سم من حيث السّمك. والسور مفتوح من ثلاثة أماكن

عند موقع البابين الشمالى والشرقى، فى مواجهة القسم الخلفى من المعبد الكبير؛ والفتحة الأخيرة ضيقة للغاية ويمكن أن يكون قد تم إحداثها بعد فوات الأوان.

وعند عبورنا أسفل الباب الشرقى وسيرنا بموازاة سلسلة الجبال الليبية، نبلغ - عبر تلال الردم وأطلال الآثار القديمة - سوراً صغيراً ضم - بلا شك - أحد الأبنية العامة. ولكن - هباءً - نبعث عن آثار هذا المبنى؛ فالأثر الوحيد الذى لا يزال صامداً هو بوابة المعبد المتداخلة فى أحد جدران السور.

وهناك تشابه بين هذا الأثر وغيره من الآثار الواقعة فى الشمال والشرق وهو لا يقل عنها إبهاراً من ناحية النقوش الكثيرة التى تزينه.

وكنا نود لو كنا ذهبن فى استكشافاتنا حتى الجبال الليبية للبحث عن مقابر سكان دندرة. فمن المرجح - فى الواقع - أن هناك مقابر موجودة فى هذا الموقع، مثلما هو الحال فى أى موقع آخر من هذه السلسلة المجاورة للأماكن السكنية القديمة. وقد وافانا سكان البلاد بمعلومات لم تترك فى هذا الشأن إلا مجالاً ضئيلاً للشك؛ إلا أن الاستحالة المطلقة لاختراق بلدة مكشوفة، كان المريان يرتادونها بأعداد غفيرة وقت قيامنا بهذه الرحلة، قد وضمت وحدها حداً لحماستنا.

وقد بلغت السعادة التى شعرنا بها عند تأملنا للآثار القديمة الهائلة لدندرة حتى أحسبنا عند مغادرتنا لها برغبة عارمة فى رؤيتها مرة أخرى ودراستها من جديد. كم من المرات حدث لنا، من أجل إخماد نيران رغبتنا المتأججة، أن غادرنا جلسة^(١) محل إقامتنا حتى نجمع تلك الرسومات العديدة التى نقوم بنشرها اليوم. وحدنا ويدون حرس كنا تغادر كنا يوماً وفى الساعة نقمها لتصل إلى

(١) إن رحلاتنا الأولى التى قمنا بها لمدينة لم ترض فضولنا بقدر ما، على التقىض من ذلك، زادت فى إثارته. وكما أن طلبنا للحرس فى كل مرة نعتريها فيها الرغبة والحاجة إلى زيارة هذه الأطلال كان يتم صما هو أكثر من عدم التكتف، فقد أثرتنا القيام برحلاتنا بمفردينا وبدون علم من قائد هنا. وكان الجنرال بليارد - وهو على دراية تامة بالمخاطر التى نعرض لها أنفسنا سواء من جانب البدو أو الفلاحين سيئى النية - قد حظر علينا صراحة الذهاب إلى دندرة بلا حراسة. ولا نستطيع فى=

ضفة النيل الأخرى المقابلة للأطلال، معرضين أنفسنا لخطر الاختيال على أيدي
العربان الذين كانوا يرتادون البلدة، وهناك كنا نجد مراكبياً يعبر بنا النهر. كان
منضببطاً ومخلصاً دائماً حتى أنه كان ينتظرنا حتى المساء في كل يوم، كان من

= هذا المقام منع أنفسنا من استئجار السعادة من ذكر مقتطفات من يوميات رحلة صديقنا السيد
دوبوا إيميه عن رحلته إلى دندرة، ومنذ الأيام الأولى لوصولنا إلى قنا: "في الماشر من شهر مايو
ومع بزوغ أولى أشعة النهار، غادرت هنا وحدي لزيارة أطلال دندرة. لم أصرُ بفكرى لأحد خضية
ملافاة الممارسة. كان بانتظارى عند أعالي المدينة قارب صغير به اثنان من المصريين.

وقد أتاح لى ارتفاع شواطئ النهر أن أبحر في القارب دون أن يرانى أحد. كانت قرية دندرة
التي نزلت فيها على بعد فرسخ واحد جنوبي مدينة قنا وعلى الشاطئ الآخر. ما أن وطأت قدمي
أرض دندرة حتى أحاط بي السكان من كل جانب. ذكرت لهم أنني قد جئت لرؤية شيخهم، وكانوا
يضيّقون على الخناق في فضول وقع أحياناً، ولكن يصاحبه بعض علامات التودد في أحيان شبه
دائمة. كنت أريت على الأطفال الصغار وأقدم لهم بعض الحلوى، وكنت أسمح أمهاتهم تشي على
الأجنبي، وكنت أجيّب على الجميع بمنتهى الثقة مع التزامي التام بالاحتر. كنت متسلحاً بشكل جيد
وقد فرت، في حالة وقوع أى اعتداء. الاستسلام بسهولة.

ووصلت إلى منزل الشيخ ويرفقتي العديد من الحرس، و كان رجالاً يتمتع في الضاحية بكثير
من الثقة ويعمل لقب أمير. عرفته بنفسى ويفرض رحلتى، فاحسنت استقبالى ووعدنى بتزويدي
بمرشدين عند زيارتى لأطلال المعبد. بسط، حصيرة في الشارع أمام منزله ودعانى للجولس إلى
جانبه وإلى تناول البطح والبطيخ الذى قام بإحضاره، ووقتما كان السكان يتزاحمون لاصافعتنا
وحرس الأمير يريدون إيمانهم، رجوتهم بقرتيرين على مسجيتهم. وقد جعلنى هذا التصرف
محبوباً من كل السكان. واشتريت بعضاً من التماثم المصرية التي تتزين بها النساء في أمانهن.

وغادرت القرية ويرفقتي اثنان من حراس الشيخ أو القواسمين. وعندما وصلت إلى ما يبعد
ثلاثة أرباع فرسخ من هذا المكان عند سفح تلال الريم المحيط بالمعبد، بدأت في الإسمان في
التفكير في مبالغات المسافرين. هنا مثله مثل أى مكان شهير آخر لا نرى إلا الأطلال، فلم تكبد
مشقة مغادرة قنا ؟ هكذا قلت لنفسى. وتمكنت منى تلك الفكرة، وتقدمت ببطله و في لحظة بلوغى
قمة إحدى التلال، رفعت رأسى وإذا بى أرى صفاً من ستة رؤوس نسائية عملاقة. أصابتنى الدهول
ولم أتمكن من رؤية أى شئ آخر وظللت لبرهة واقفاً لا أتحرك وقد شلتى المفاجأة. هذا، رغم
معرفةى بأننى سوف أجد معبداً في هذا المكان. كان هذا هو ما احتفظت به في ذاكرتى، ولكنى ما
كنت أتوقع هذه الأحجام والأشكال التي أدهشتنى. وما إن تجاوزت المفاجأة الأولى، حتى بدأت في
تبين. حال تقضى. الواجهة المهيبة للمعبد والزخارف المتعددة التي تزينة. لا أعرف كيف أعتبر عما
شعرت به ؟ وظللت أردد بصوت مرتفع كم هو جميل ! ورددت العبارة نفسها على مسامع القواسمين
كما لو كان بوسمهم الاستماع إلى. تجاوزت في كل القاعات وأنا أشعر بالفرحة بالتولدة عن
الإعجاب. كنت أبعد من أن أشعر بالأسف لقيامى بتلك الرحلة وأفكر في السعادة التي سأجمل
رفقتى يشعرون بها عندما أحدهم عن كل ما أراه.

الممكن أن يكون رباتنا الحتمى؛ إلا أننا قد امتدحنا دائماً إخلاصه ومسارعته إلى خدمتنا بل إنه قد أعطانا الدليل على اهتمامه البالغ بحمايتنا. فلقد حدث فى رحلة من رحلاتنا أن ذهب بنا الحماس وتأخرنا أكثر من المعتاد فى العودة إلى الميناء. وكانت الشمس تقرب سريعاً والليل أصبح شبه دامس، مما كان يستحيل معه تمييز الأشياء عن بعد. ولما رأى النوتى المخلص أننا لم نعد، تملكته مشاعر القلق بشأن مصيرنا، ومما لا شك فيه أنه اعتقد أننا قد وقمنا فى قبضة العريان. صعد إلى أعلى النقاط على ضفاف النهر، وأخذ يجول ببصره القلق فى الريف بقدر ما سمحت له البقية الباقية من ضوء النهار. ومن أن إلى آخر، كان يطلق - مخافطراً - بعض الصرخات التحذيرية المكتومة لخوفه من أن تصل إلى مسامع العريان.

بيد أن محاولاته هذه قد ضاعت سدى، فهو لم يتلق إشارة واحدة تهدئ من روعه وتبديد قلقه. وأخيراً، وصلنا فوجدناه يجيش بالبكاء ساجداً ووجهه إلى الأرض، منهمكاً فى الدعاء بكل ما أوتى من الورع. حتى إنه ليصعب على وصف السعادة التى شعر بها الرجل الطيب عند رؤيتنا من جديد. كنا قد اعتدنا أن نجزل له العطاء ولكن فى هذه المرة، ضاعفنا له راتبه ثلاث مرات. ولكنه رغم حبه للمال شأنه فى ذلك شأن كل المصريين - لم يستشعر السعادة لهذا السخاء بقدر ما شعر بها لعودتنا غير المتوقعة.

وسوف نقوم فى الفقرات الآتية بتقديم دراسة تفصيلية لكل أثر من آثار دندرة وتبرير آرائنا الفائقة التى قمنا ببلورتها تجاهها.

المبحث الثانى : المبنى الشمالى

أول أثر تلقاه عند وصولنا لأطلال مدينة دندرة جهة الشمال هو مبنى صغير مستطيل الشكل يوجد محوره تقريباً فى الجهة الشمالية والجنوبية. يبلغ طوله ١٦ متراً وعرضه ١١,٥ متراً. وقد تم بناؤه على نفس مسطح المعبد الشرقى فى فيله والحرم الواقع قبل معبد أرمنت. وهو يتألف من أربعة عشر عموداً منها ستة

بكامل حالتها أما الأعمدة الأخرى فلم يبق منها إلا ما يصل لارتفاع الستائر الحجرية .

وهذا البناء لم يتم الانتهاء أبداً من تشييده، ويبدو أنه واحد من آخر المباني التي تمت إقامتها داخل المدينة. أما أسطوانة العمود، فهي ملساء ولا تحمل أثراً لأية زخارف. وتأخذ تيجان العمدان شكل الجرس الذي تقطع تقوسه فواصل بارزة. وقد تم تشذيبها^(١) قليلاً وإعدادها لاستقبال النقوش المفترض أن تنزين بها. ولا يعلو تيجان المعبد طهليات أو خرجات وإنما يزينها دائماً كورنيش أنيق. أما الستائر الحجرية، فلا تتألف إلا من كتل حجرية لا تحمل أيّاً من الزخارف التي نجدها في شتى الأماكن الأخرى. ويدخل الزائرون المبنى من بابين أحدهما في الشمال والآخر في الجنوب. ويرتكز الباب الشمالي على عمودين كاملين. أما عمودا البوابة الجنوبية، فلم يبق منهما إلا واحد فقط، فلقد انهار العمود الثاني حيث نرى حطامه متناثراً بين الأنقاض. هل كان لهذا المبنى سقف؟ بوسعنا على الأقل أن نؤكد أننا لا نرى حالياً في الموقع أيّاً من أنقاض حجر واحد من أحجار السقف. وإذا ما تبيننا هذه الفرضية، فمن المرجح أنه كان هناك صفان من الأعمدة الداخلية لامتصاص ثقل هذه الأحجار التي يمتد أن طولها لم يكن أقل من أحد عشر متراً، وهذا ما لا نجد أي أثر له. كل شيء يدعو للاعتقاد بأننا، مثلما هو الحال في فيلة وأرمنت، أمام واحد من هذه القاعات التي تسبق عادة المعابد المصرية الصغيرة، التي نجد فيها صوراً متكررة للرب بس. ولا تبلغ الستائر الحجرية، في حالتها الراهنة، إلا ارتفاع متر واحد فوق مستوى الأرض. ومن المعتقد أن ارتفاعها لم يكن يقل عن ٣,٨٠ متراً.

ونرى في اللوحة ٣١٠^(٢) خطوات ترميم هذا الأثر تبعاً لتشابهه مع غيره من المباني المماثلة التي رأيناها في مصر.

(١) نرى تيجان أعمدة مماثلة في للمرات المؤلفة لرواق المعبد الكبير في فيلة انظر اللوحة رقم ٦ الشكلين ٢، ٣ المجلد الأول.

(٢) انظر الشكلين ١٠، ١١ المجلد الرابع.

المبحث الثالث: الباب الشمالى

إذا ما تقدمنا نحو مائة متر فى اتجاهى الشمال والجنوب، فسوف نجد أنفسنا أسفل الباب الشمالى. وعلى طول المسافة المقطوعة، وسوف نجد خطاً متنازلاً هنا وهناك حطام جرانيتى يبدو أنه قطع بعض التماثيل. وقد لاحظنا أيضاً وجود بعض قطع الرخام وأنواعاً متنوعة من الرخام السماقى كما نجد من بين بعض القطع المشكلة قاعدة لتمثال من الرخام السماقى الأسود. وفى هذا المكان يقوم سكان البلدة بممارسات الحفر والتنقيب بحثاً عن الميداليات والأحجار المنقوشة والأواني وغيرها من الآثار، وأهم ما يميز الباب الشمالى هو تناسق مقاييسه وثرثاء النقوش التى تزينه؛ هذا علاوة على الكورنيش الذى يضاف عليه جمالاً لا مثيل له.

ولم نجد باباً آخر، ولا حتى من أبواب معبد الكرنك، له هذه القيمة المعمارية المرتفعة، وليس له هذه البرشاقة فى خطوطه ومنحنياته؛ فقد تعرضت الواجهة الشمالية منه لكثير من التلف حتى أنها فقدت القسم الأعظم من الأفرز. أما الواجهة الجنوبية فلم تزل على حالها ولم تغير عمليات الترميم من الشكل الموجود فى اللوحة رقم ٦، بالمجلد الرابع. فالأمر لم يتعد إخراج هذا الباب من الرديم الذى كان مدفوناً فيه جزئياً حتى نعيذه لحالته الأولى. ومن خلال هذا المبنى البرائع، نستطيع رؤية المعبد الكبير الذى يقدم منظراً هائلاً وثرياً للناظرين.

وقد يحدونا الاعتقاد - للوحة الأولى - بأن الباب الشمالى كانت تصحبه كثلثان هرميتان تؤلفان معه الصرح لهذا المعبد الفرعونى. إلا أننا - وبعد أن أمعنا الفحص وياشرنا العديد من عمليات التنقيب - تولدت لدينا القناعة أن السور الحجرى كان يتركز على جوانب هذا المبنى وهذا رغم ما كان يبدو من أن الجدران - القائمة بصورة سيئة - ولم يكن قد تم الانتهاء منها البتة. وتجدر الإشارة إلى أن الأبواب الموجودة فى المناطق المسورة الكبيرة لطيبة ينطبق عليها هذا المبدأ المعماري نفسه مما يؤكد وجهة نظرنا^(١).

(١) انظر وصف طيبة المام، الفصل التاسع.

والباب الشمالى - مثل كل الأبنية التى سيتوجب حديثاً عنها لاحقاً - مبنى من الحجر الرملى ذى الحبيبات البالفة الدقة والمصمت بدرجة تجعله يصلح لأدق تفاصيل النقش؛ لونه يميل إلى الاصفرار بفعل أشعة الشمس المبهرة مما يضىء على الآثار درجة لونية ساخنة وبراقة يصعب تكوين فكرة دقيقة عنها لو أن المرء لم يلحظها بنفسه. ويزين الباب نقوش تتم عن الفخامة وإتقان فى العمل لا نراه فى أى مكان آخر؛ اللهم إلا فى المباني الأخرى الموجودة فى دندرة. أما أسلوب زخرفة الواجهتين الداخليتين للمبنى، فهو ليس متماثلاً، فواجهة الجزء السفلى للجدار المواجه للشرق يزينها علامة الحياة وصولجانان. أما الواجهة الغربية، فعليها نقوش تمثل القرابين المقدمة أساساً لإيزيس وأوزيريس برأس صقر. وفى القسم العلوى، نجد إفرزاً يتألف من خمسة عشر قطاعاً لإيزيس. أما جدران المبنىين المتقدمين؛ فعليها - على الوجهتين - نقوش تظهر فيها إيزيس برأس إنسان وراس أسد وكذا أوزيريس برأس صقر وهما يتلقيان القرابين. ويفصل بين هذه النقوش خطوط من النجوم والحروف الهيروغليفية. وتتألف من عدد من الوجوه يتناسب مع الفراغ الموجود بين الزوايا الناتئة، للمبنى. ويرتدى الأشخاص ملابس بسيطة، وبلا أى شكل من أشكال الزخارف. وفى الأجزاء الناتئة نجد ملابسهم وأغطية رؤوسهم تتم عن الثراء الفاحش، إلا أن الواجهة الجنوبية للباب هى التى تعطينا فكرة قوية عن مدى الفخامة التى بلسها المصريون فى تزيين مثل هذه الأبنية. فالكورنيش يعنى بأنافة وتناسب وهو مزين - كما هو الحال فى كل مكان آخر - بقرص مجنح على خلفية من الحدود. أما العتب، فيحمل نقشين غائرين يتألف كل منهما من ستة أوجه متناظرة بالقياس لقناع إيزيس الذى يحتل المنتصف. أما الآلهة التى تقدم إليها القرابين، فجميعها جالسة على عروش ثرية بزخرفاتها، تحمل زهور اللوتس، فى كل أوضاعها وفى ترتيب يعمل دلائل الذوق الرفيع. أما المصاطب التى يقفون عليها، فهى مزينة بإفرز يتألف من طيور بأسطة أجنحتها ومن أزهار اللوتس التى تتوج الألوان، علاوة على أشكال صغيرة جالسة القرصماء وأقواس مرتخية وأسرى فى الأغلال. أما الآلهة، فلبعض منها وجه آدمى، ولبعض الآخر أقتمة صقور أو

ثمايين. لا شئ يضاهى ثراء ملابسهم وتيجانهم . حتى الكهنة ومقدمو القرايين لا يقلون عنهم تميزاً من حيث تنوع ملابسهم. ومما يزيد من أثر هذه النقوش الكتابات الهيروغليفية التى تصاحب كل شخص.

وتضم دعامات الباب خمسة نقوش بارزة يفصل فيما بينها خطوط من النجوم والحروف الهيروغليفية ويتألف كل منهما من ثلاثة وجوه. وتمثل هذه النقوش، المليئة بالكتابات الهيروغليفية، القرايين المقدمة لكل من إيزيس وأوزوريس.

ونجد المشاهد نفسها على كل من دعامتى الباب والتنوع الوحيد لا يشمل إلا طبيعة القرايين، وكذا أشكال أغطية الرأس وشكل الثياب. وهناك أشكال صغيرة لحورس واقفاً على المصاطب وهى تمثل جزءاً من هذه النقوش البارزة التى ليست جميعها على نفس الحالة من الحفظ، والتى توضحها اللوحة رقم ٦، المجلد الرابع. فقد تعرض بعض منها للتلط بضربات مطرقة، إما على أيدي المسيحيين أو المسلمين كما تمت تغطية البعض الآخر جزئياً بطلاء غير جيد.

المبحث الرابع: عن المعبد الصغير أو التيفونيوم*

على بعد ثلاثين متراً غربى الباب الشمالى، نرى قمة مبنى تبدو شبه مدفونة بالكامل تحت الأنقاض؛ مما يحول، للوهلة الأولى، دون إمكانية إدراك تصميمه وأبعاده. فهو معبد يونانى مستدير مماثل تقريباً لتيفونيوم مدينة إدفو، وإن اختلف عنه فى أنه أرحب ويضم عدداً أكبر من الغرف. وعلى الرغم من أن الجزء الأمامى لهذا المبنى لم يعد له وجود، إلا أنه لا يزال يحتفظ فى مقدمته بعمود لا يترك مجالاً للشك فى أن الواجهة - مثلها مثل واجهة تيفونيوم إدفو - كانت تتألف من عمودين بينهما جدار وتعلوهما خرجة. ويملاً الفراغات باب ستائر حجرية.

* بيت الولادة (المراجع) .

ويبلغ طول المعبد في دندرة ٣٤ متراً وعرضه ١٨ متراً. ويطوقه ممر مزين على كل جانب من جوانبه، بتسعة أعمدة وعلى الواجهة الخلفية أربعة علاوة على الستائر الحجرية التي تربط بين هذه الأعمدة والزوايا. ويبلغ عرض هذا الممر مترين، إلا أنه من المرجح أنه كان أكثر عرضاً من جانب مدخل المعبد كما هو الحال في إدفو. وتأخذ الأعمدة - كما هو الحال دائماً - شكلاً مخروطياً بمض الشيء يزينها تيجان مزخرفة بميدان زهرة اللوتس وبأوراق النباتات المحلية. وفوق التيجان نجد طبلبات يبلغ ارتفاعها متراً واحداً تحمل كل من واجهتيها صورة للإله بس محاملاً بزهور اللوتس. والنقوش هنا أكثر بروزاً مما هو الحال في غيره من المعابد كما أن زهرات اللوتس أكثر دقة وتحديداً في كل تفاصيلها. ويظهر الإله في صورة أمامية^(١) وجهه عجوز وملئ بالتجاعيد وله لحية تمتد من أذنيه وحتى ذقنه. تنتهي في خصلات مجمعة. ويبدو شعره في شكل أوراق نباتات، أطرافه ممثلة وسمينة، فهو بدين وقصير القامة، جسمه يشبه جسم الطفل، له ذنب بطول ساقيه رفيع في بدايته وضخم وعريض في نهايته. وفوق الطبلبات توجد خرقة تتألف من عتب ومن كورنيش. ويحمل العتب زخارف تتألف من صقور باسطة أجنحتها وتلفها من حول وجهين ليس الموجود على جانبي الإله حورس الجالس فوق زهرة من زهرات اللوتس^(٢). هذا رمز لانتصار حورس أو لجنى الخير على جنى الشر. أنه رمز للشمس المنتصرة على كل الأكار المبيثة التي تؤثر سلباً على مناخ مصر على مدى فصل من فصول السنة. وكثيراً ما نجد بين التماثيل^(٣) أشكالاً مشابهة لتلك التي نشير إليها هنا. وقد سنحت لنا فرصة تعريف القراء بها في مناسبات متكررة. وخلف كل شكل من أشكال بس، نجد نقوشاً هيروغليافية تمثل جزءاً من هذا الإفريز تتكرر تسع مرات على الأوجه الجانبية للمعبد وخمس مرات على الجانب الخلفي. أما الفراغ الفاصل

(١) انظر اللوحة ٣٣، الشكل ٢ المجلد الرابع.

(٢) انظر في اللوحة رقم ٣٣، الشكل ٧، المجلد الرابع إفريز مماثل تماماً للإفريز المذكور.

(٣) انظر المجموعة الخاصة بها في نهاية المجلد الخامس من لوحات التصوير القديمة.

بين هذه الزخارف، فيملؤه نوع من القوائم التي يملوها أقراص. وكورنيش الخرجة يزينه زخارف بالغة التمييز ويتفق مع ما وصفناه لتونا^(١) ويرتفع جمران له أجنحة رمزية من فوق خمس شخصيات : واحدة منها لرجل برأس صقر وهو رمز لأوزوريس وهو واقف وذراعه ممتدان ويمسك في كلتا يديه صولجان الواس، وعلى جانبيه شكلان لحورس واقفاً يقدمان القرابين لإيزيس وهي تجلس القرفصاء ومرفوعة فوق مصطبة. وتكتمل هذه الزخارف بنقوش هيروغليفية وأشكال فاخرة الثياب. وإذا ما دخلنا أسفل الدهليز عبر الأنقاض، فسوف نجد إفريز مائل تماماً للإفريز الموجود على المتب^(٢). مع اختلاف بسيط، وهو أقمعة متوالية لـ «بس» موضوعة على كؤوس، ويطوها رسومات للمعيد الذي يدخل في تكوين تاج العمود برأس إيزيس. وهذه الأقمعة لها شكل مثير للضحك، فهي تعبر عن الضحك في حالاته المختلفة، ويرجع ذلك على الأرجح إلى صعوبة نحتها جميعاً بالشكل نفسه. ويختلف التعبير في كل من هذه الأقمعة تبعاً لحركة خفيفة في الفم أو العين أو الأنف أو في ارتفاع الوجنتين أو الحواجب أو الأصداغ. ويبدو أن الجدران الخارجية للمعيد - باستثناء الكورنيش أو الإفريز الذي تحدثنا عنه لتونا - لا تحمل أيًا من آثار الرسومات أو النقوش. علاوة على أن سقف المعبد خال تماماً من أي منهما^(٣) كل ذلك يدعو إلى الاعتقاد بأن هذا المعبد - مثل غيره من الآثار المصرية الأخرى - لم يتم الانتهاء منه تماماً. وهذا ما سوف تؤكد لاحقاً بعض الوقائع الأخرى.

وحالياً، يتم الدخول إلى المعبد عبر باب فتحته متران يتوجه كورنيش نجد في منتصفه قرصاً مجنحاً. والحجرة الأولى مكشوفة اليوم إلا أننا لا نستطيع أن نشك في عدم وجود سقف لها رغم عدم عثورنا على أطلاله؛ فالقياس يفيره

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة ٢٢، الشكل ٢، المجلد الرابع.

(٣) هذا ما لاحظته زميلنا السيد فيلوتو وسجله في يومياته. أما نحن، فلم نلاحظه أبه.

من الآثار المشابهة يبدو أى أثر لهذا الشكل. وعلى يمين هذه الحجرة الأولى هناك سلم له بئر مستطيلة ودرجاته سهلة للغاية عند صعودها وتضيئه كوات تنتهى فى الممر وعلى اليسار، نجد حجرتين مظلمتين تؤدى كل منهما إلى الأخرى، ويبدو أنه لم يتم . بعدُ . الانتهاء منهما ما داماً أنهما عاريتان تماماً من أية رسومات أو نقوش. ومنها نصل إلى قاعة تميل إلى الاستطالة حيث يبلغ طولها عشرة أمتار وعرضها خمسة أمتار وهى أشبه ببهو المعبد الذى ندخل إليه مباشرة بعد عبورنا لهذه القاعة. وتغطى الجدران نقوش تمثل الذبائح والقربان . كما هو الحال دائماً فى كل معابد مصر . إلا أننا قد لاحظنا فى القسم المجاور للسقف إفريزات تتألف من أشكال ليس شبه مطابقة تماماً للأشكال المنقوشة على طبلينات الأعمدة، ولا تختلف عنها إلا فى أن أياها تتكئ على أفخاذها . ونلاحظ أيضاً إفريزاً آخر يتألف من رؤوس لإيزيس يصاحبها ثمايين ترتدى أغلبية رأس رمزية. وهذه الرؤوس وجوهها عريضة وفمها متوسط الحجم ولها أذان عجل وعينان مشدودتان جهة الصدغين، وأنف أفطس بعض الشيء ويعطو هذه الوجوه ما يشبه المنبح المنقوش عليه غطاء للرأس يتكون من قرص وقرنى ثور وتظهر هذه الرؤوس على ما يشبه الأوانى^(١) وفى زاويتى نهاية البهو، يوجد بابان يؤديان إلى الأروقة المحيطة بالمعبد.

ويصعب علينا تحديد سبب مثل هذا التوزيع إلا إذا كان ذلك يهدف إلى حجب العمليات السرية التى تتم فى المعبد عن أعين الناظرين. وربما كان الكهنة يأخذون طريقهم عبر هذين البابين ليرددوا أوامر الآلهة فى المعبد .

وقد وجدنا هذه الممرات ممثلة حتى أسقفها بالأنقاض ومن بينها بقايا لفائف وموميات، هل ذلك يجعلنا نخلص إلى أن هذا المكان كان يستخدم كمقابر فى الماضى ؟ وقد ذكرنا آنفاً أن مثل هذا رأى يمكن أن يكون راجعاً وأقرب إلى الحقيقة إلى حد كبير^(٢).

(١) يوضح لنا الشكل ١ من اللوحة ٤، المجلد الرابع، زخرفة مماثلة.

(٢) انظر ما ذكرناه فى هذا الشأن عند وصفنا العام لمدينة طيبة فى القسم الرابع.

وفوق أحد أبواب الممر نجد نقشاً جديراً بجذب الانتباه^(١). إنه الثور المقدس أبيس بلا شك وهو موضوع في صندوق مغلف بزهور اللوتس يأخذ مكانه فوق قارب وهناك قرص بين قرنيه، ورجل في المقدمة يبلو وكأنه يقوده وشخص آخر في وضع القرفصاء يأخذ مكانه أسفل بطنه. ويوجد مجداف مربوط في مقدمة القارب يقوم مقام الدفة؛ ويملو المجداف رأس صقر مثبت في وتد رأسى متوج بالطريقة نفسها. وفي مقدمة السفينة نجد شعاراً يملوها. وفي مقدمة القارب^(٢). نجد مصرياً يسير؛ وهو يقدم القرابين المتمثلة في المجداف ومدقة الحبوب. هل أرادوا بذلك أن يمثلوا رحلة أبيس النيلية؟ إذا ما أرجعنا القول لديودور^(٣) فإنه بمجرد العثور على أبيس الجديد، كان يتم اقتياده لنيلوبوليس، حيث كان يتم تغذيته على مدى أربعين يوماً، ثم يتم ترحيله بعد ذلك فوق قارب أشبه بالجندول هو تالاميجوس؛ حيث يتم حبسه في غرفة مذهب ثم يتم اقتياده كإله في معبد فولكان في منف.

يبلغ عرض الباب الذي ندخل منه إلى المعبد ٦٨ م. وقد لاحظنا في زاويتي السقف حفراً مخصصاً لوضع أجزاء من الممدن أو الحجارة الصلبة تدور فيها مفصلات الباب وهذا ما جعلنا نعتقد بأنه كان بمصرعين. ويبلغ عمق المعبد تسعة أمتار وعرضه أربعة أمتار. أما زينة السقف، فهي تتكون، على الجانبين، من نجوم لونها أصفر مذهب على خلفية زرقاء وفي وسطها طيور عقاب باسطة جناحيها ويفصل بينها على التبادل نقوش هيروغليفية. وأهم ما يميز نهاية المعبد المشكاة التي تم شقها فيها، وقد وضعت فيها بلا شك تماثيل الآلهة التي كان يتم عبادتها في المعبد.

(١) نجد جزءاً من هذا النقش في اللوحة رقم ٣٦، شكل ٩، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٦، الشكل ٤، المجلد الرابع.

(٣) ويقال إنهم يأتون بالثور المقدس الذي يسمى أبيس، ويمد عمل الطقوس المقدسة الكثيرة، يأخذ بواسطة العامة لحرص الكهنة، ويأخذ أولاً، مدينة النيل ليدير لمدة أربعين يوماً، وبعد ذلك يوضع في مركب وفي هذا البيت الذهبي وتتحرك إلى منف إلى بحيرة هيفاميتوس (فولكانوس) وهم يحملونها في المركب. (ديودور الصقلي، تاريخ المكتبة، ج ١، ص ٩٥ - ٩٧).

ويبرز على الحائط عمودان بشكل ساق زهور اللوتس وطليقة على شكل رأس إيزيس، ويحمل العمودان خرقة تتألف من تنويع من حيات الكوبرا وكورنيش مزين بقرص مجنح. وقوائم المشكاة أو دعائمها مزينة ببعض النقوش. ومن فوق العتب والكورنيش المعتلين لها، نجد نقوشاً للقرص المجنح. ومن فوق المشكاة، وفي زخرفة فتحات رأسية ممتدة، حتى السقف نجد ثلاثة أشكال تمثل نقوشاً مجسمة. الشكل الأول لقاعدة تمثال محطمة وتمثل بلا شك إيزيس أو حورس. أما الشكلان الآخران، فيصوران قناعين لإيزيس يعلوهما معبد واحد هذين الشكلين يركز على عمود يأخذ شكل عود اللوتس وزهرته.

وتتقسم الجدران الجانبية للمعبد، بغض النظر عن الإفريز الذي يزين قسمها الأعلى إلى خمس تربيعات من النقوش متساوية الارتفاع. وفي أعلى صف منها على اليمين نرى العديد من النساء اللاتي يقمن بإرضاع طفل، ولواحدة منهن رأس أسد ولأخرى رأس عجل.

وعلى الجدار الأيسر، نجد نقوشاً مماثلة. وفي أعقاب أربع رسومات لإيزيس وهي ترضع طفلاً. نرى حورس جالساً على مقعد يحمله أسد ومن خلفه تجلس امرأة تبدو وكأنها تغطيه بأجنحتها. أما الصف الثاني من النقوش، فيظهر حريوهراط على جانبه الأيمن وهو واقف وقد بدت عليه علامات الفحولة، تصاحبه الرايات واللافتات المرسوم عليها كبش وابن آوى. ومن خلفه أوزوريس برأس صقر والإلهة إيزيس وإله برأس كبش وهو رب القراعنة الإله آمون. ويمسك أوزوريس بصولجان يأخذ شكل فرع زهرة اللوتس، أما آمون، ففي يده علامة الحياة. وبعد ذلك نرى إيزيس واقفة في مواجهة تحوت، وهو شخص له رأس "أبو منجل" ويبدو كأنه يتوجه إليها بالحديث ويقدم لها القرابين. وأبعد من ذلك، نرى حورس المرتفع فوق إحدى المصاطب بين آمون وإيزيس الجالسين والذي يحمل كل منهما له علامة الحياة أمام جبهته. بعد ذلك نرى كاهناً بين شخصين لكل منهما رأس كبش؛ ويبدو أن تلك المجموعة تشارك في المشهد الدائر أمامها حيث نلاحظ أوزوريس جالساً على كرسي يغطيه جلد أسد ويقدم

هذا الإله المنخ لإيزيس الجالسة مثله ومن خلفها امرأة. وعلى نفس مستوى الارتفاع، إلى اليسار، نرى إلهين لكل منهما وجه إنسان، يتبعهما شخصان برأس ضفدع يقودان طفلين لإيزيس الجالسة حيث تقوم هذه الإلهة بإرضاع ابنها حورس وتحوت يكتب من خلفها. ومن خلف تحوت نجد شخصاً برأس ابن آوى يبدو كأنه يضرب على نوع من الدفوف الموضوعة على الأرض. ومرة أخرى، نجد بعد ذلك إيزيس وهى ترضع حورس، ومن قبلها شكلان لحريوقراط فى وضع الوقوف، ومن خلفها اثنتا عشرة امرأة موزعة على ثلاثة صفوف تمسك كل واحدة منهن بطفل كما لو كانت تريد حمايته من الأذى.

وفى الصف الثالث من النقوش، نرى شخصاً جالساً عارياً وحليق الرأس يقدم خنجرأ رقيقاً لحريوقراط الذى وضع إصبعه على فمه. ومن خلف حريوقراط، نرى سبعة أشكال لإيزيس وهى ترضع طفلاً وتقدم كاهنتان الطعام لأوزوريس برأس صقر. ويجلس هذا الإله على كرسي صغير يغطيه جلد أسد وهو يمسك طفلاً بين ذراعيه، ومن خلفه، وعلى كرسي أكبر نرى إيزيس ترضع حورس، وهى تجلس بين امرأتين تشدان أزرها. وأخيراً، وعلى القاعدة نفسها نجد أوزوريس برأس صقر ينظر. فى وجود إيزيس. إلى عمود يعلوه شكل لتحوت. ومن خلف الإلهة تظهر ست نساء فى ثلاثة صفوف بكل منها زوج من النساء وتحمل كل منهن طفلاً بين ذراعيها.

وعلى الجانب الأيسر من المعبد، وعلى نفس ارتفاع النقوش التى وصفناها لتوتا، نرى شكلين جالسين لأوزوريس؛ واحداً برأس صقر وآخر برأس إنسان، ويحمل كل منهما طفلاً واقفاً على ركبتيه. ومن خلف تلك الشخصيات وعلى إحدى المقاعد، نرى شكلين لإيزيس وهى ترضع حورس، فى أحدهما نجدها برأس صقر وهى الآخر برأس عجل. وفى مواجهتها تظهر إيزيس برأس إنسان فى وضع من تعانى وتضع إحدى يديها أسفل ثديها، وتساندها امرأة جالسة من خلفها. ويشترك فى هذا المشهد العديد من أشكال بس برأس تمساح وكذا امرأة تتسلم حريوقراط من إحدى أحد الآلهة؛ ويبدو أن هذا المشهد يدور حول عملية الوضع الخاصة بإيزيس.

أما الصف الرابع من النقوش، فيمثل حريوقراط واقفاً على قاعدة بين إيزيس وأوزوريس. وأمام هذه الإلهة، نرى ستة عشر إلهاً آخرين، بعضها مكرر لثلاث مرات، أوزوريس برأس صقر وإيزيس بغطاء رأس يأخذ شكل قرص في هلال.

ونرى منه بين هذه الآلهة المكررة شخصاً برأس أسد يحمل فوق رأسه إناء وإلهاً آخر برأس أفعى وامرأة تحمل عرشاً فوق رأسها. أما النقوش التي تأخذ مكانها بالشكل نفسه على الجانب المواجه، فتمثل إيزيس واقفة وهي تحمل حريوقراط فوق يدها. ونرى أوزوريس برأس صقر أيضاً واقفاً في مواجهتها ومن خلفه تحوت وقد أخذ وضع الكتابة ومن أمامه سبعة آلهة وسبع إلهات جاؤوا جميعاً ليقدم كل واحد منهم طِفْلاً. وهي آخر الصف المتقدم نجد آمون وقد ظهر القناع كيش.

أما الصف الخامس والأخير من اللوحات التي تحتل الجانب الأيمن، فهي تتكون من نساء هن بلا شك كاهنات إيزيس، ممشوقات القوام بشكل رائع، يأخذ غطاء رؤوسهن تصفيفة شكل جلد نمر. وتمسكن باليد اليسرى أقراصاً تبدو كأنها تقرع عليها؛ ومن المرجح أن تكون هذه الأقراص دهوفاً تم تصويرها من الأمام ولها تقريباً شكل الدخوف نفسه.

وعلى الجانب المواجه وعلى الارتضاع نفسه، نجد أيضاً أشكالاً مختلفة لإيزيس، ونرى كل أشكالها تحت ملابسها الطويلة الضيقة. وهي تمسك في اليد اليمنى صولجان الواس، وفي اليد اليسرى رمزاً صغيراً لإيزيس داخل صندوق إهليجي مثبت على طرف العصا.

ومن هذا الوصف المختضب لنقوش بيت الولادة في دندرة، نستنتج أن كل النقوش تتناول ميلاد حريوقراط أو حورس وأسلوب تعليمه. فنحن نراها تمثل هذا الإله في كل حالاته بدءاً من الميلاد وحتى العصر الذي بلغ فيه نموه الكامل.

فهى تمثله أولاً فى حالة الطفولة الأولى وهو خارج من بطن أمه ^(١). ثم تصويره بعد ذلك فى فترة متقدمة فوق ركبتى إيزيس التى ترضعه وأحياناً يكون واقعاً وترضعه هذه الإلهة.

وفى مكان آخر، نراه خارجاً من زهرة لوتس وشعره مجدل ومدقة حبوب على كتفه، وقد رفع إصبعه إلى فمه كدليل على وجوب الالتزام بالصمت.

وفى مكان آخر، نرى الإله مصوراً بكل قوته وهو يحمل كل دلائل الفعولة الصريحة، وساقاه ملتصقتان فى إشارة إلى أنه لم يعد يسير وأنه قد بات ثابتاً. أما لحيته، فقد جمعت فى خصلة واحدة مدبية تسقط من ذقنه حتى صدره. لقد كان محبوباً فى طيبة على هذه الهيئة حيث تم تصويره فى مختلف الأماكن على جدران المعابد. هذا ما تؤكد شهادات المصور القديمة وهى أن المصريين أرادوا من تصوير مختلف المراحل العمرية لحريوقراط الإشارة إلى سيد الشمس فى بروج الفلك، وهذا ما يخلص إليه هذا التلخيص لمختلف الموضوعات المنقوشة فى تيفونيوم دنبرة.

وفى الواقع، وحتى لا نقف إلا عند الشكل الأخير الذى قمنا بالإشارة إليه لتوتا، ما هو الرمز الذى يوسعه أن يعبر أفضل تمثيل عن حالة الشمس عند وصولها لأعلى درجات سيرها نحو الانقلاب الصيفى، حيث تكون ثابتة تماماً وفى أوج قوتها ونشاطها ؟ إنه القضيب الذكرى وهو فى كامل انتصابه ^(٢) والذى يعبر - كما نعلم - عن خصيصة التوالد والإنتاج، وحقيقة، فإن نشاط الشمس

(١) ويقال إن إيزيس رقيقة المشاعر، فهى تجيبهم فى سؤالهم ودعواهم فى اليوم السادس من شهر فالووس وتوصى حريوقراط بأن يكون رحيماً مع المجرعين والمرضى، بالأزهارها الخاصة ويعتقل بعيد ميلاده بعد أيام الحصاد (بلوتارخ، إيزيس وأوزوريس، ص ٣٧٧)؛ لأن الاختلافات تجلب العمر إلى الشمس، حيث يرى الأمر الصغير جداً فى الشتاء القارس. ويحضره المصريون من أعماق البلاد لأنه يسمى يوم الشجاعة جداً. ويرى الملئل الصغير (ماكروبي، زحل، الكتاب الأول، المقطع ١٨).

(٢) «إن تمثال بيريابوس أو حورس كما كان يلقيه للمصريين، وقد شكله وأبتكره الناس وفى يده اليمنى صولجان الملك، لأنه إله البحر ويكون مملأً فى الضوء ويكون إله الشمس»، (سيداس).
«وذاً كان تمثال أوزوريس صورة لأجمل رجل، ويوضح ذلك من منظره وهيبته ومن مشربه وماكله»، (بلوتارخ، إيزيس وأوزوريس، ص ٣٧١).

وتأثيرها يكون في أعلى درجاتهما في الانقلاب الصيفي. عندئذ، فإن الحرارة الشديدة للشمس، التي تهدئ من جذوتها الرياح الشمالية الغربية، تعيد إلى مصر الحياة والمزروعات، فتتمو البذور التي عهد بها للأراض وتصل سريعاً إلى كامل نموها.

فالساقان الملتصقان لهما خير تعبير عن حالة سكون الشمس وثباتها؛ ونحن نعرف أن اللحية هي إحدى الصفات التي منحها قدامى الكتاب لحورس وللشمس عند بلوغها الانقلاب الصيفي.

هناك نوع من التشابه بين النقوش التي تزين معبد أرمنت وبين تلك الموجودة في تيفونيوم دندرة؛ وهناك ما يدعو للاعتقاد بأنها تمثل الرموز ذاتها. وقد رأينا لتونا أنها ترمز لحركة الفلك وظواهرها. وفي المقابل، فإنها تعبر أيضاً عن الظواهر الأرضية التي ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً مثل إنتاج البذور في قلب الأرض وتخصيبها بفعل التأثير الخير المتنامي للشمس ابتداءً من الانقلاب الشتوي حتى الانقلاب الصيفي. والآثار الناجمة عن الفياضانات الدورية للنيل واجتياح رمال الصحراء للأراضى الصالحة للزراعة، ورياح الجنوب الحارقة التي تحمل معها الدمار والموت. هذه هي كل الظواهر والتغيرات الطبيعية التي رسمها المصريون، من خلال أسطورتهم العبقريّة، التي تمثلوا فيها بعض الشخصيات الرمزية مثل حريوقراط وحورس وإيزيس وأوزيريس ويس.

وعند خروجنا من معبد تيفونيوم وعبورنا في اتجاه محوره المساحة المفلقة في داخل السور، نجد، على بعد مسافة قصيرة من المعبد بقايا بناء أثر آخر؛ وتشير أطلال هذا المبنى الأخير إلى أنه من المرجح أنه كان يشمل مساحة شاسعة وأنه كان يتكون من عضادات وأعمدة. وربما كان مشيداً منذ زمن الرومان أو المسلمين. وقد لاحظنا جزءاً من إفريز يتكون من عناقيد العنب والكرم وهي نقوش مماثلة تماماً لتلك القائمة في مدينة هابو^(١).

(١) انظر اللوحة رقم ٩، الشكل ٣، المجلد الثاني والفصل التاسع في وصف آثار المصور القديمة، القسم الأول.

المبحث الخامس : المعبد الكبير

الموضوع الأول: عن الشكل العام للمعبد الكبير وهيئته الخارجية

على بعد مائة متر من الباب الشمالى، نجد المعبد الكبير الذى يأخذ شكلاً مهيباً وعظيماً، فالرواق يجذب أولاً انتباه الرحالة، فمن بعيد يندبش المسافر لبساطة شكله وعظمة وجمال خطوطه المعمارية. وهو يتألف من ستة أعمدة تحتل الواجهة ومصطفة على خط واحد ومتداخلة فى الستائر الحجرية التى تقصل بين الأعمدة ومن دعائمتين طرفيتين تشبهان إلى حد كبير الدعائم الركنية فى المباني اليونانية ومن عتب يعلوه كورنيش رائج، وأخيراً من الشريط المصرى الذى يمثل إطاراً يحيط بالواجهة الكلية من أسفل الكورنيش. وتتميز هذه العناصر المعمارية بوضوح كبير فى الشكل وتثير مشاعر إعجاب هائلة، ونحن نتفحص بفضول بالغ رؤوس الأعمدة المتميزة والتى تتألف من اجتماع أربعة أقمعة لإيزيس تملوها طليعة تمثل كل واجهة منها شكل المعبد. والفحة التى تقصل بين عمودى المنتصف يبلغ طولها ضعف المسافة الأخرى الفاصلة بين الأعمدة الأخرى وهى تعطى لواجهة الرواق شكلاً من أشكال العظمة والهيبة التى لا نتوقعها.

وإذا ما حكمنا على هذا الاختلاف فى عرض المسافات، بالقياس لأسلوبنا المعمارى فلمصوف نعتبره عدم انتظام واضح إلا أن كل شئ هنا قد جاء كنتيجة حتمية للأعراف التى كان يستوجب احترامها والالتزام بها. وهى الواقع، لما كانت الجدران الأخرى مغلقة حتى ارتفاع الدعائم، فلقد كان طبيعياً أن يتم إعطاء الجزء الأوسط عرضاً يسمح بسهولة دخول الكهنة والمتعلمين.

ومع تقدمنا فى المسير جنوبى الرواق، نرى بشكل أفضل النقوش التى تزين الواجهة ويدهشنا، بعد إبداء إعجابنا بمجمل الطابع المعمارى له، فإن العديد من التفاصيل المنقوشة قد وضعت بتناظر كبير، وهى تثير فضول الزائر، إما لطبيعة الموضوعات الممثلة، أو لعظمة الملابس وأشكال التيجان للشخصيات المصورة. أما واجهة المعبد، فهى مغلقة فى زوايتها الشمالية الغربية بطول مترين ونصف

ويزداد هذا الانغلاق ناحية الزاوية الشمالية الشرقية، حيث يصل إلى نحو ثلث الارتفاع الإجمالى.

والحالة هذه، لا يمكن أن نحكم على تأثير هذه الواجهة الجميلة، إلا أن اللوحة رقم ٢٩، المجلد الرابع والذي يظهر فيها المبنى بعد إعادته لحالته الأولى تعطينا فكرة دقيقة عن هذا الأمر^(١).

والكتلة العامة للمعبد تأخذ شكل حرف T. هى تتألف من جزئين منفصلين تمام الانفصال متداخلين الواحد فى الآخر وهما الرواق والمعبد بالمعنى الدقيق. ويبلغ إجمالى طول المبنى ٨١ متراً^(٢) وعرض واجهته ٤٢ متراً، ويمتد الرواق بارزاً بمسافة ثلاثة أمتار ونصف على الواجهتين الجانبين للمعبد مما يعطى المنظور شكل حرف T الذى أشرنا إليه. أما ارتفاع الرواق، فيبلغ ١٨ متراً ويأهى أجزاء المعبد ترتفع لأقل من خمسة أمتار. والأوجه الجانبية والخلفية للمعبد قائمة بالكامل وفقاً لمنحدر يضاف على المبنى مظهراً صلباً وثابتاً.

وتغطى الأوجه نقوش بارعة التنفيذ والإتمام حتى إننا يمكننا القول. بلا مبالغة. إن الفن المصرى قد بلغ فيه ذروة الإتقان، وسوف نعود بعد قليل إلى تناول الموضوعات التى أشرنا إليها فى النقوش والأفاريز.

ويخرج من كل واجهة جانبية للمعبد. على ما يبدو. ثلاثة أشكال لأسد لا نرى منه إلا الرأس وجزءاً من الجسم، وهى تتركز على قاعدتين تبرز واحدة عن الأخرى ومزينة بالنقوش. ومن بين أقدام الأسد الممدودة إلى الأمام، تم فتح مجرى صغيرة أو ما يشبه عنق الإناء فى سمك الجدار، حيث كانت تجرى بلا شك مياه الأمطار أو فى أحيان أخرى كثيرة مياه التطهير التى يرجح استخدامها آنذاك فوق سطح المعبد. وتؤلف هذه الأسود حنيّة رشيقة الخطوط، وقد تم

(١) انظر المنظر الذى رسمه السيد سميل، اللوحة رقم ٧، المجلد الرابع.

(٢) نود إحاطة القارئ علماً بأننا فى وصفنا هذا لا نذكر الأبعاد بدقة هندسية إطلاقاً، ولمررتها بدقة يستلزم الرجوع إلى اللوحات المدرجة فيها.

نحتها بوضوح وحزم لاحتفائه أكثر من مرة في تصوير الحيوانات في النقوش المصرية. وهناك أسدان مماثلان لتلك التي قمنا بوصفها حالياً يزينان الواجهة الخلفية للمعبد.

ويعد أن ألقينا نظرة سريعة على مجمل هذا المعبد، نعود مرة أخرى إلى واجهة رواقه، فنحن لا نكل مطلقاً من الإعراب عن إعجابنا بتأثيره المهيّب، فنحن نتعجل الدخول في هذا المبنى الأثري الذي ينم شكله الخارجى عن الكثير من العظمة والنفخامة.

ونحن لن نتوقف في هذا الصدد وعند هذا الحد لتقديم وصف دقيق لنقوش الواجهة حيث تقدم لنا لوحات الكتاب مختلف التفاصيل والدقائق في مجملها. ونحن نكتفى بالقول بأن الدعائم الركنية مزينة بأريمة صفوف من النقوش التي تمثل القرايين المقدمة لإيزيس وأوزيريس، الذي يكون أحياناً برأس صقر، وأحياناً أخرى برأس إنسان. ولكن من المفيد لنا أن نوضح أنه في كل تلك المشاهد، نجد الإلهة إيزيس تحتل الصف الأول، وأن القرايين تقدم لها بصفة خاصة. وسوف نرى لاحقاً أن صورتها واضحة في جميع الأماكن الواضحة من المعبد الذي نقوم بوصفه، حيث - مما لا شك فيه - إنها قد كرمت فيه بشعائر خاصة. وفي النقوش الفائرة للدعائم الركنية، نجد الأشخاص قامتهم عملاقة، حيث يبلغ طولهم ثلاثة أمتار ونصف. وتزين قاعدة البناء لوحات نرى فيها أشكالاً صغيرة لألهة مصرية ونرى زهرات اللوتس المتفتحة وبراعم للزهرة نفسها في القسم السفلى. وقد تعرضت النقوش في القسم الأعظم منها للطرق والتهشيم، باستثناء تلك الموجودة في الأجزاء العليا من المبنى التي لم تطلها يد التخريب.

أما الستائر الحجرية، فنزينها نقوش تتألف من ثلاث شخصيات وتتناول موضوع القرايين المقدمة لإيزيس، ما من إفريز آخر يماثل الإفريز الموجود بأعلى

النقش من حيث نقاء تنفيذه وثراء رسوماته، وهو يتألف من أحد عشر قطاعاً لإيزيس يعلوها ما يشبه المعابد وترافقها حية الكوبرا، أما الجزء السفلي للجدران، فيصور تنسيقاً رائماً وديماً لسيقان اللوتس وزهوره وياقاته ومن فوقه طيور خرافية باسطة أجنحتها وترتكز على بعض الكؤوس، وأمام كل طائر، نجد نجمة، وهي طيور تشبه العقاب في شكل منقارها. وتدخل كل هذه النقوش في الجوانب وفي الجزء العلوي في إطار على شكل ثور تزينه أشكال حلزونية ويملؤها كورنيش به قرص مجنح وتاج من الصل أو الأفاعي السامة. وهناك ثعابين تحمل زينة للرأس رمزية وتلف أجسامها حول ساق لزهور اللوتس، وقد تم ضبطها في ذوق بارع لتتناسب مع نتوء الكورنيش. ولا يتفوق على هذه التفاصيل في تراثها إلا زخارف الأعمدة التي تتألف، في حلقات، من أفاريز بها نقوش لمبارات هيروغليفية يصاحبها ثعابين وأشكال حيات مجنحة وأشكال نساء يجلسن القرفصاء وفي أيديهن صولجان وأقنعة لإيزيس وقربانين لألهة مصرية وصور لإيزيس وست وحورس وعلامة الحياة وصولجان الواس موضوعة فوق الكؤوس وأشكال لحورس جالساً من فوق تيجان زهور اللوتس. ويفصل ما بين هذه الأفاريز، على التبادل، أعمدة هيروغليفية ونجوم.

ورؤوس إيزيس التي تشكل تاج الأعمدة بالفة الضخامة. ويحيط بها ما يشبه الأقمشة التي تحيط بجزء من الجبهة، ثم يمر من وراء الأذنين دون تغطيتهما لتغطي الرقبة بطولها. ويزين هذا القماش رسومات تمثل تقليدات وتطريز مائل لزهور اللوتس والخرز؛ إلا أن تلك الرسومات قد أزيلت في أماكن عدة مما يترتب عليه أن هذه الحاشية تبدو ثقيلة بعض الشيء. وترتدى هذه الأشكال في أعناقها قلائد ضخمة من سبعة صفوف من الخرز وهي تختلط بزينة أخرى حيث تشبه أذانها آذان البقرة. وقد شملت هذه الأشكال تلقاً متفاوت في درجته حتى إننا لا نجد شكلاً واحداً قد سلك منها. أما القربانين الممثلة على الطبلية، فهن قربانين لإيزيس وهي ترضع حورس. ونرى أيضاً كاهنتين تبسطان أيديهما من فوق مشكاة صغيرة عليها حيات.

ولا تقل خرقة سقف المعبد عن غيرها من أجزاء الواجهة في ثراء نقوشها^(١). وفي وسط العتب، نجد قناعاً ضخماً لإيزيس وهو يأخذ مكانه فوق كأس يتميز بأناقة زخرفته. ويعلو معبده رأس الإله، وفي وسطه نجد غطاءً رمزياً يتألف من قرص مغلف بقرنين. وعلى كل جانب من جانبي القناع، نرى الإلهين : أوزوريس برأس صقر، وإيزيس، اللذين أخذاً مكانهما من فوق عرشين منقوشين بدقة وبراعة وموضوعين فوق مصطبة. ويتقدم نحو هذين الإلهين واحد وثلاثون شخصاً، بعضهم يحمل مختلف القرايين، وبعضهم الآخر في وضع العبادة. ونحن لن نشرع مطلقاً في وصف جميع هذه الشخصيات التي تظهر الرسومات بشكل واضح حركاتها وثيابها وطبيعة القرايين التي تقدمها^(٢). سوف نشير فحسب إلى أننا نرى في الإفريز تكراراً دائماً للنساء اللاتي أحياناً ما يحملن فوق رؤوسهن غطاءً على هيئة جلد نمر تملوه أقراص تحيط بها القرون، وأحياناً أخرى تكون رؤوسهن حاملة ما يشبه غطاء الرأس الذي يحمل الشايا ويسقط على أكتافهن ومن فوقه نرى باقات اللوتس.

ونرى أيضاً شخصيات بأقنعة الأسد وأبيس والصفدعة وعدد من الثعابين. ونجد واحدة من النساء تمزف على قيثارة من عشرة أوتار تأخذ حرف C، ويتوج الجزء العلوي منها رأس إيزيس. وجسم هذه الآلة السفلى أكثر ضخامة من جانبيه العلوي، حيث يتناقص تدريجياً. وفي غالبية القرايين، نلاحظ أقنعة إيزيس أو أغطية رأس رمزية وهي من مميزات هذه الإلهة، علاوة على أشكال تمثل معابد صغيرة وتعلو غالباً رأسها. ومن بين القرايين، نجد أواني تحمل بلا شك تباشير مياه الفيضان. وترتيب هذه الإفريز والأشخاص التي تأخذ مكانها من على جانبي قناع إيزيس تتكرر بالشكل نفسه مع تغيير بسيط في أغطية الرأس، وهو يأتي تمييزاً عن مسيرة دينية يصطف فيه حاملو القرايين مشى، ويتقدمون هكذا حتى المعبد الذي يضم تماثيل الآلهة.

هكذا ندرك أن المصريين قد سدوا الثغرة القائلة بجهلهم بهذه القواعد.

(١) انظر اللوحة رقم ٩، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٥، المجلد الرابع.

ومن فوق العتب، نجد كورنيشاً يزينه في منتصفه قرص مجنح فوق خلفه تأخذ شكل الحدود^(١) وعلى باقى هذا المنصر المعمارى نجد زخارف تتألف في طرفيها من شكلين لكويرا بجناحين وأغطية رأس رمزية. ويبدو أن هذه الثعابين تحيط بصورة الشمس المثلثة بقرص له أجنحة كبيرة كرمز لسرعة سير هذا النجم. وهو يرسل أشعته الضوئية على وجه إيزيس التى تمثل هنا ويلا شك رمزاً للأرض.

ومن جانبى صورة إيزيس على اليمين واليسار، نرى هذا الإله نفسه جالساً القرفصاء فوق المصطبة وفى الوضع نفسه، نجد أوزيريس برأس صقر ويقدم له حورس القرايين. وأخيراً، نرى فوق قمة الكورنيش، وهى الجزء الأملس الوحيد الموجود فى كل الواجهة، كتابة باللغة اليونانية فى ثلاثة أسطر، تمثل إهداء الرواق لأفروديت وللآلهة التى يتم تكريمها فى المعبد وتحت قيادة الإمبراطور تيبيريوس. والحق إن هذه الكتابة ترى بصموية بالغة، فقط عندما تلقى عليها الشمس أشعتها بشكل مناسب. وسوف نعاود الحديث عن هذه الكتابة فى الفصل العشر من بحثنا هذا.

الموضوع الثانى : داخل الرواق

ندخل إلى الرواق عبر باب يبلغ عرضه خمسة أمتار وترتكز دعائمه على كل من العمودين المكونين لمدخل الوسط. أما الباب الخشبي أو البرونزى الذى كان يغلّق الفرجة، فكان يمتد إلى مستوى القسم العلوى من الستائر الحجرية بشكل يسمح بإغلاق الرواق عند الارتقاع وفى كل مساحته. ويرجح أنه كان لهذا الباب مصراعان. وهذا ما يؤكد وجود ثقبين فى الأحجار العليا لقائم الباب التى تم فيها تركيب مدار الباب. والرواق وباقى أجزاء المعبد مبنية من الحجر الرملى، إلا

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ١، المجلد الرابع وفيها زخرفة مماثلة تماماً أخذت من الواجهة الجانبية للمعبد للمواجه للشرق.

أنه لما كانت مواد البناء هذه ليست صلبة بالقدر الكافى لمقاومة حرك المفصلات؛ فقد تولدت لدى المصريين فكرة تشكيل أعلى الباب من مدمالك من الجرانيت الجميل الرمادى اللون الذى رسمت عليه النقوش بشكل أكثر دقة وعناية مما كانت عليه فى الحجر الرملى.

والرواق من الداخل له شكل مستطيل تبلغ أبعاده ٣٧ متراً ونصفاً و٢٠ متراً. وبه ٢٤ عموداً موزعة على ستة صفوف وعمقها أربعة بما فيها أعمدة الواجهة وهى تحمل أعتاباً تتركز عليها أحجار السقف. والمسافة الموجودة فى الوسط وهى الوحيدة التى يمكن الدخول منها إلى الرواق، يبلغ عرضها ضعف المسافات الأخرى؛ حيث إن عرضها يبلغ ٨١,٥ أمتار فى حين أن عرض الجدران الأخرى لا يتجاوز مترين و ٧٥,٠ من المتر، وحتى تعرف بدقة على أبعاد وشكل الأعمدة، شرعنا فى إجراء حفائر بلغنا من خلالها بلاطة الرواق. ويأخذ جذع هذه الأعمدة شكلاً مخروطياً بعض الشيء، حيث يبلغ القطر السفلى مترين وثلاث متر فقط. والقطر العلوى مترين وعشر المتر فقط. أما ارتفاع الأعمدة، فهو ٨,٣٦ أمتار، وهى ترتفع على قاعدة اسطوانية تتجاوز الجزء الأسفل للعمود، الذى لا يتجاوز ارتفاعه ٦٢ سم. ويرتكز هذا الجزء من العمود على قاعدتين دائريتين سمك كل واحدة منهما ١٢ سم وتبرز إحداها عن الأخرى فوق قاعدة اسطوانية. أما تاج العمود، الذى يكون - كما أوضحنا ذلك سابقاً - من أربعة أقتعة لإيزيس ومن الطبلية التى تعلوها ومن الشريط الصغير الذى يرتكز عليه العتب فيبلغ ارتفاعه خمسة أمتار حتى إن العمود من البلاطة وحتى ما تحت العتب يصل ارتفاعه إلى ١٤,٣١ متراً.

ونخلص من هذه النتائج إلى أنه لو اعتبرنا نصف القطر الأعلى للعمود بمثابة المقياس، فسوف نجد أن جذع العمود يشتمل على ثمانية أجزاء وتاج العمود خمسة.

أما جدار الخلفية، فهو يمثل واجهة المعبد بالمعنى الصحيح ومن حولها يبدو الرواق متطابقاً بعض الشيء ولا يبرز إلا بمقدار ٦٥ سم عن باقى الجدار، ولهذه

الواجهة شكل الواجهات نفسه الموجود في المباني المصرية القديمة؛ أي إننا نجد فيها منحدرًا، كما أنها مطوقة بإطار يمتد بطول الزوايا. فهي واجهة متوجة بكورنيش رافع؛ إلا أنه وارتفاع المعبد أقل ٨٦، ٤ أمتار عن ارتفاع الرواق، فإن الجدار الخلفى يرتفع بكل هذا الارتفاع من فوق الكورنيش، ليمثل بذلك دعامة لأعتاب الممرات ولأحجار السقف^(١).

وعلى الواجهتين الجانبيتين للرواق، نجد بابين كانا يؤديان للخارج؛ الباب الغربى كان يتقف مع الجدار الثانى. أما الباب الشرقى، فمع الجدار الثالث. وتجدر الإشارة إلى أن البابين مسدودان الآن حتى مستوى العتب.

وتغطى الرواق من الداخل نقوش تمثل قرايين مقدمة لأوزوريس برأس صقر وكذا لإيزيس التى تحتل دوماً المقدمة. ومن الممكن للوحة رقم ١٦ أن تقدم لنا فكرة شديدة الدقة عن موضوعات النقوش .

وهي القسم العلوى من الجدران، نرى أفاريز مكونة من نقوش وفي وسطها فتاح لإيزيس يبدو وكأنه وضع عمداً لتوضيحه و التركيز عليه. وفي الأجزاء السفلية من الجدران، نجد زهور لوتس في تشكيلات مختلفة، وأشكال لبشر. وحيوانات. والأعمدة الموجودة بداخل الرواق مزينة بنفس أسلوب أعمدة الواجهة، باستثناء بعض الاختلاف في النقوش الموجودة في المنتصف؛ حيث نرى غالباً حورس ممسكاً بالصلصلة بإحدى يديه ويملأه الحياة في اليد الأخرى. وفي مكان آخر، نجد كاهناً يزرع شجرة وأمامه حورس وقد أمسك بكتاب في إحدى يديه ويثقبان في اليد الأخرى. كانت كل هذه النقوش ملونة. ونرى بصفة خاصة بعضاً من بقايا هذا الطلاء على الأعمدة. وإذا ما ألقينا نظرة على اللوحة رقم ١٢، فسوف تتبلور لدينا فكرة بالغة الوضوح عن أسلوب وضمهم للألوان وكذا عن تنوعها وبريقها، فاللون الأحمر موجود بمختلف الدرجات ولكن بصفة خاصة بدرجة داكنة. أما الأزرق السماوى، فهو زاهٍ والأصفر شديد

(١) انظر المجلد الرابع من اللوحات.

اللمعان، وهناك أيضاً درجات متعددة من اللون الأخضر. كل هذه الألوان تم بسطها على طلاء خفيف يماثل إلى حد ما الطلاء الموجود على الزخرفات الخشبية في وقتنا الحالي، ولكن كان يتمين عليه وضع طبقة رقيقة للغاية للحفاظ. كما حدث فعلاً. على جميع تفاصيل النقوش وخاصة تلك المتعلقة بالملابس والمقاعد.

وهي داخل الرواق، نجد العديد من الرسومات إلا أنها شبه معدومة في خارجه. ولا نشك إطلاقاً في أن الواجهة كانت ملونة وكذا باقي أرجاء المعبد، فبفض النظر عن الدلائل المباشرة التي جمعناها من الأماكن ذاتها، لو لم يكن ذلك قد حدث بالفعل، لكننا وجدنا صعوبة بالغة في تفسير هذه الغرابة الناتجة عن قصور شديد في التجانس الزخرفي بين داخل الرواق وخارجه.

ويبقى لنا أن نتحدث عن زخارف السقف التي لا تقل البتة من حيث التقيد وأهمية الموضوعات عن النقوش كافة التي استغرقنا حتى الآن في وصفها والتي تعطي فكرة جيدة عن المعبد الكبير في دندرة. فالاعتاب التي تركز على الأعمدة زاخرة بالزخارف على الواجهة المربعة. والجزء السفلي منها مغطى بنقوش هيروغليفية ضخمة ملونة، وعلى الواجهات الجانبية، تم توزيع مسيرة طويلة من النساء المتوجات بزهور اللوتس واللاتي تمسكن في أيديهن بياقات من الزهور نفسها يقدمنها إلى إيزيس وأوزوريس. والسقف مزين بنقوش على خلفية زرقاء متناثرة عليها نجوم لونها أصفر ذهبي. وقد تعرضت لإتلافات لا حدود لها؛ حيث تمت إزالة جزء كبير من الطلاء، إما بفعل الزمن، أو بفعل طلقات نارية أعمن الممالك في إطلاقها على الرواق، ولا يزال يحمل آثارها في أماكن متفرقة.

ويعمل باقي السقف آثراً سوداً؛ يرجح أن تكون ناتجة عن دخان المشاعل التي كان يتم إشعالها في المعبد. ويكتفى أن نعلن النظر بعض الشيء في زخارف السقف لنكتشف سريعاً بعض الأشكال والرموز المتعلقة بعلم الفلك ثم ما نلبث أن نرى في الطرفين اجتماعاً لأبراج الفلك كافة. وتوضح لنا اللوحة ١٨ مجموع النقوش الموجودة في السقف ومختلف أوضاعها. فإذا ما أمسكنا بطرفي هذه اللوحة ووضعناها أمامنا في وضع رأسي ثم رفعناها بعد ذلك من فوق رؤوسنا،

لوجدنا كل الأشياء المرسومة عليها فى الوضع نفسه الموجود عليه فى سقف الرواق. وفى وصفنا للأثار الفلكية، تحدثنا باقتضاب عن الأبراج الفلكية فى رواق ندرة. وقد تحدثنا باستفاضة، وبصفة خاصة، عن غايتنا فى الحصول على رسومات دقيقة وجديرة بالثقة، وسوف نكتفى هنا بأن نزيد عليها بعض التفاصيل التى ستؤدى إلى جذب مزيد من الاهتمام لهذه النقوش البالغة التميز.

وتتقسم الأطراف إلى ثلاثة أجزاء. بطول القسم الأول المتاخم للجدار الجائى، نجد جسماً لشكل كبير، لا يتبع أى تناسب منتظم، حيث تمتد الساقان والذراعان بكامل عرض السقف. ويتألف ملبسه من تموجات مرسومة فى خط منكسر و زهرات للوتس. وهناك قرص بجناح نسر موضوع أمام فمه. وعند ارتفاع الشدى، نجد الرداء مزيناً بجمران وهو رمز التوالد. ومما لاشك فيه أن هذا الشكل المتعدد ما هو إلا تمثيل رمزى للطبيعة أو لإيزيس.

وفى القسم الثانى من السقف، نجد ١٩ قارباً تمثلها إلهات واقفة أو آخذة وضع السير علاوة على غير ذلك من الرموز المصرية. وقد اختفى قاريان منها بالكامل تقريباً تبعاً للإتلافات التى أضرنا إليها، إلا أنه من السهل التعرف على مكانهما. وفى الجزء الذى يحتل جهة اليسار، نرى قارباً صغيراً يحتوى على زهرة لوتس يرتفع منها ثعبان. ومن المعلوم لنا، وفقاً لشهادة بعض قدامى الكتاب، أن المصريين كانوا يتخذون من القوارب تعبيراً عن حركة الكواكب. إذن، فهناك ما يدعو للاعتقاد بأن هذه الرموز متعلقة بسير النجوم فى السماء^(١) ويوضعها فيها: حريوقراط فى وضع القرصضاء أو جالساً على زهرة لوتس، حورس واقفاً، أووزيريس برأس صقر أو برأس إنسان، شخصيات ترتدى قناع أيبس أو ابن آوى، امرأة برأس أسد، فرد جالس القرصضاء وسط قرص، ما يشبه المذبح ومن فوق ذراع ممدودة؛ هذه هى الأشكال الرمزية التى نلاحظها على وجه الخصوص فى هذه القوارب وبعض منها مكرر مع بعض التنوع فى خصائصها.

(١) انظر دراسات المصور القديمة، الدراسة التى تحمل عنوان «دراسة النقوش الفلكية للمصريين» بقلم جولوا ديفيليه.

أما القسم الثالث من السقف، فترى عليه الأبراج الفلكية. يأتي الأسد في المرتبة الأولى على اليمين. وتدل مشيته على أنه في طريقه للخروج من المبد، ويبدو كأنه يسوق من وراء الشخصيات الأخرى كافة التي تتقدم في وجهته نفسها. وهناك امرأة تحمل سوطاً وتمسكه من ذيله ومن ورائها امرأة أخرى لا نرى منها - بسبب تلفيات السقف - إلا رأسها وكفها ويبدو أنها تحمل طفلاً بين يديها. وفي إطار مستطيل، نجد ثعباناً تمثل أجزاء جسمه أربع حلقات. تأتي بعد ذلك ست من النساء، تحمل واحدة منهن سنبلة قمح، أنها المذراء السماوية، وكل هذه الشخصيات رؤوس آدمية إلا شخصية واحدة ترتدى قناع ثور وتتبع المذراء مباشرة. أما الميزان، فيحتل منتصف طول السقف. وبين كفتي الميزان، نجد قرصاً موضوعاً على تجويف ويتوسطه حريوقراط، إله الصمت، الذي يبدو هنا مثلاً للقمر. وعلى مقربة من كفة الميزان اليسرى، نجد قرصاً آخر يضم رجلاً واقفاً في وضع السير. إنه بلا شك رمز لمجرى الشمس. ومن المعتقد أن اجتماع رمزي الشمس والقمر هنا ليس على سبيل الصدفة. أما المقرب، فهو يحتل وضعاً مائلاً بمرض السقف. وتسبقه امرأتان؛ واحدة ترتدى قناع صقر وشكل آخر لنفتيس تحمل في يديها أنيتين مفلقتين هما بلا شك رمز للنهر المحصور في مجراه قبل عهد الفيضان الجميل. وخلف هذا الشكل نجد ابن آوى وصقر برأس إنسان. وبعد المقرب، نجد امرأتين واقفتين أمام الظلمان أو برج القوس. وهذا الأخير نصفه إنسان والنصف الآخر حصان وله رأسان، الأول لأسد والثاني لإنسان وقد أخذ وضع من يرمى السهم. وهناك جناحان يتواحمان مع جسم الحصان ومن فوقه يحط صقر يرتدى غطاء رأس رمزياً. أما الجدى الذي يتكون من جسم سمكة ورأس جدى، فهو يحتل طرف الشريط الفلكي الذي ينتهي بامرأة تحمل في إحدى يديها صولجاناً برأس كلب ملوحي. وبين الجدى والظلمان، نجد مجموعة من أربعة أشكال، حيث نلاحظ بقرة مقطوعة الساقين الأماميين والخلفيين يربطهما شكل خرافى. ويقود البقرة شخص له رأس صقر ومسلح برمح قصير ومستعد لطمعه في رأس الحيوان. ورابع الشخصيات في هذا المشهد المميز هي سيدة نجد على مقربة منها طائراً برأس بقرة.

لقد قدمنا حتى الآن إحصاءً لسته من أبراج الفلك بدءاً بالأسد. أما الأبراج الستة الأخرى، فتجدها على الجزء الأخير على اليسار، فكما أن هذه الأبراج الاثني عشر ينبغي عليها أن تقدم مشهداً واحداً، فلقد كان طبيعياً أن تأتي الأبراج الستة الأخيرة من بعد أشكال السقف الأخيرة من جهة اليمين. وهذا ما أوضحه جيداً. لقد وضع الفنانون المصريون الشخصيات بشكل يجعلهم يتوجهون نحو خلفية المعبد للسير خلفاً لأشكال السقف الأخيرة على اليمين، حتى تمثل جميعها مسيرة دينية واحدة. وأقرب الأبراج إلى مؤخرة الرواق هو برج الدلو، ويمثله رجل يحمل تاجاً من اللوتس وبين يديه أوان ينساب منها الماء في شكل خطوط متعرجة. وتسبقه سبعة أشكال نلاحظ من بينها سيدة ومن فوق رأسها نجمة ورجل برأس ثور وشخص برأس صقر يقف على طائر الأوز العراقي. وهناك شخص آخر يحمل سكيناً ويهم بتنحيز غزال ويلتص خلفه رجل مفصول الرأس وينحنى، وتبدو ذراعاه ممدوتين كمن يريد تلقف رأس الغزال. وفي آخر هذه المجموعة، نجد امرأتين من فوق رأس كل منهما نجمة.

وأخيراً، نلاحظ الأسماك على جانبي حوض مستطيل و يفصل شكلان بين الدلو والبرج؛ وأحد الأشكال لرجل يرتدى قناع صقر والآخر لامرأة و لكل منهما نجمة من فوق رأسه .

ويتبع هذا البرج قرص يضم شخصاً يرتدى رداءً قصيراً وضيقاً ويحمل في إحدى يديه خنزيراً من قدميه الخلفيتين. على أحد جانبي القرص نجد امرأة، ومن الجانب الآخر أوزوريس برأس صقر. أما البرج الثالث من الشريط الفلكي والذي يثير اهتمامنا، فهو الحمل وهو يجرى ويقفز. ومثله مثل باقى الأبراج، تسبقه امرأتان لكل منهما نجمة فوق رأسها. ولنا أن نتذكر أنه في الأثر الفلكي لمعبد إسنأ الكبير^(١) لم يكن يميز الأبراج الفلكية طبيعتها أو شكلها فحسب ولكن أيضاً النجوم المجتمعة من حولها. إلا أنه، في الأبراج الفلكية لندرة، يبدو أن هناك رغبة عارمة في تمييز هذه الأبراج نفسها ليس كما هو الحال في الماضى بمجموعات من النجوم؛ ولكن بهذه النساء اللاتي تحملن نجوماً فوق رؤوسهن والتي تحدثنا عنها لتونا.

(١) انظر وصف الأثر الفلكي، للملح، رقم ١١.

ورأس الحمل متجهة إلى الخلف إلا أنه يسير في اتجاه الأبراج الأخرى نفسه ويتبعه رجل يرتدى قناع أسد وامرأة تحمل برأس كلب سلوقي وقرد في وضع القرفصاء نجد فوق رأسه صقراً يرتدى تاجاً أهتياً ويتكئ عليه جدى أو غزالة.

ونلاحظ أيضاً شخصاً له رأسان واحدة لتيس والأخرى لإنسان ولكل منهما غطاء رأس رمزى وهناك امرأتان فوق غطاء رأس كل منهما نجمة وهما يمثلان عن ألبرج التالى لبرج الحمل؛ إنه برج الثور هذا الحيوان الفاضل الذى يجرى ورأسه إلى أسفل كمن يريد أن يهدد من حوله بقرنيه. وهو يضرب بذيله فى الهواء و هو منتصب من خلف ردفه. ونجد فوق ظهره قرصاً ضخماً، يحده فى طرفيه الأسفل هلال ويتبع الثور شخصان يمسك أحدهما بثعبان والآخر بصولجان برأس كلب سلوقي. أما الجوزاء، فيعبر عنهما رجل وامرأة ينظران أحدهما إلى الآخر ترتدى المرأة قناعاً لأسد وفوق رأسها قرص فى مقدمته حية، ويرتدى الرجل رداءً قصيراً وضيقاً وغطاء رأسه يحمل ريشه، ويسبق هذا الأخير امرأتان لكل منهما نجمة فوق رأسها وقد أشرنا إليهما سابقاً. يأتى بعد ذلك امرأة فى وضع المراتين السابقتين نفسه، ثم مركب فيها رجل واقف وينظر إلى المؤخرة، حيث نجد صقراً متعلقاً بممود على هيئة ساق لزهرة اللوتس ومركب ثانية فيها بقرة رابضة ونجمة بين قرنيها وأخيراً مركب ثالث به شخصان يزين رأسيهما أغطية رأس رمزية. أحد هذين الشخصين يحمل صولجاناً له ساق لزهر اللوتس وعلامة الحياة. أما الآخر، فيحمل فى كلتا يديه المرفوعتين فى الهواء أوانى ينساب منها الماء فى شكل خطوط متعرجة، وقد وضع هنا ليدكرنا بظاهرة الفيضان. ويحتل عرض السقف بأكمله شكل للشمس، وهى تطلق أشعتها فوق وجهها لإيزيس اتخذ مكانه فوق معبد. وقد أخذت الأشعة شكل المخروطات الناقصة التى تتداخل بعضها فى البعض، والتى تزداد أبعادها كلما ابتعدنا عن مركز القرص. ومن خلف هذا الرمز الذى يمثل شروقاً شمسياً لسيروس^(١) وعلى

(١) السيد فوربيه هو أول من فسر هذا الرمز المصرى. انظر مجموعة دراساته عن الآثار القديمة: «ابحاث عن الآثار الملكية المصرية».

ساقى الشخص الكبير الذى تحدثنا عنه فى أول الأمر، نجد السرطان هو آخر الأبراج الفلكية^(١).

(١) إن الوصف الذى قدمناه لتونا من الأبراج الفلكية فى رواق دندرة هو وصف قمنا به بأنفسنا عند زيارتنا للمكان، وفى الوقت الذى زاعبنا فيه الدقة المتناهية فى جمع رسومات هذه اللوحة الفلكية. ويؤكد ما ذكرناه الملاحظات الكتابية للسيد فيلوتو الذى تفضل بموافقاتنا بمقتطفات من يومياته. والحق أن هناك تطابقاً تاماً بين كل هذه المعلومات المكتوبة والمرسومة، والتي لم يتم مقارنتها قط إلا فى باريس عندما قامت الحكومة بجمع مادة الكتاب، فكل الوثائق تؤكد تمام التأكيد سير وترتيب الأبراج الفلكية والأشكال المصاحبة لها بالشكل الذى أشرنا إليه. إلا أننا، إذا ما أمعنا النظر فى رسومات الآثار الفلكية فى رواق دندرة التى نشرت قبل تلك التى نقدمها اليوم، لوجدنا اختلافات رئيسية للغاية، وهذا ما قد يترتب عليه بالضرورة أخطاء ضخمة للأشخاص الذين سيعتمدون على دقة هذه الرسوم لتفسير الآثار الفلكية القائمة على أسلوب سير وترتيب الأشكال والشخصيات المكونة لها. وينبئنا علينا التحدث فى بداية الأمر عن لوحات السيد دونون والتي كان لها الفضل فى تعريف أوروبا بالأبراج الفلكية لرواق دندرة للمرة الأولى. وقد أشرت فى الملحق رقم ٢ الخاص بوصفنا للآثار الفلكية كيف يصعب على المرء أثناء نقله لهذه النقوش ألا يغير من ترتيب الشخصيات وكيف يمكن له أن يخطئ بشكل يتعدى تداركه. ويحضرنا هنا، نقل للشخصيات لاحفظها منذ آمد^٢ بميد فى رسم للسيد دونون. وإن تطيل الحديث اليوم عما أردنا أن نشير إليه، وهذا يمنع خشيتنا من أن نرى الخطأ الذى وقع فيه السيد دونون وقد أصبح موثقاً فى كتاب السيد هاميلتون الذى يقدم لنا شكلاً مقارباً تقريباً لما قدمه دونون وما حرصنا على تلافيه قد حدث بالفعل.

فإذا ما ألقينا نظرة على اللوحة رقم ١٢٢ من رحلته فى الوجهين البحرى والقبلى، فسوف يسهل علينا التأكيد من أن كل أشكال الأبراج الفلكية التى نجد فيها السرطان قد انقلبت أو تم نقلها كما هى كلما كانت العديد من تلك الأشكال تشكل مجموعات. فمن المؤكد أن السيد دونون قد بدأ هملاً برسم شريط الأبراج الفلكية التى تشتمل على الأسد. وتحتل الشخصيات كافة الموجودة فى هذا الرسم موقعها نفسه فى رسم دونون ولم يتغير وضعها النسبى عما هو عليه فى الحقيقة. فالأسد يخرج من الرواق وهو يقود من وراءه الأبراج الأخرى كافة فى شريط الأبراج الفلكية الأول، وكذا الشخصيات الموجودة فيه. ولكن يبدو أن السيد دونون عندما أراد رسم آخر جزء على اليسار من سقف الرواق لم يتف فى المكان نفسه الذى اتخذ لرسم الجزء الأول جهة اليمين؛ أى إنه لم ينظر إلى الطرفين من منظور نفسه. وحسبه أن يخطئ فى تحديد وضع أول شخصية مستقلة عن الشريط الفلكى الموجود به الأسد حتى يقع فى خطأ مماثل تجاه جميع شخصيات الشريط الفلكى الذى ينتهى بالسرطان. وعليه، فإنه فى لوحة السيد دونون، نرى الأبراج الستة الأخيرة لشريط الأبراج الفلكية بدلاً من أن تدخل للمعيد، تخرج منه مباشرة كما هو الحال بالنسبة للأبراج الستة الأولى، إلا أنه لا جدال - من=

أما الأجزاء الأخرى فى سقف الرواق، فتزينها نقوش ترتبط من قريب أو من بعيد بالفلك، وتسوقنا إلى الحديث عن تفاصيل عدة. ونود فى بداية الأمر أن نشير إلى أن هناك تماثلاً بين مسيرة الشخصيات فى الأجزاء الموافقة لها. ونعنى بذلك الأجزاء التى تشغل أماكن متناظرة نسبة للجزء الأوسط وسوف نميزها بتسميات الأول والثانى وفقاً لموقعها، اعتباراً من محور المبنى. ونتيجة للوصف الذى قمنا به لتونا أن مسيرة أشكال الجزء الأيسر يحدها مسيرة شخصيات الجزء الأيمن حيث يبدو الأمد؛ وهو أول الأبراج الفلكية، خارجاً من المعبد وهو يقود من خلفه الأبراج كافة الأخرى. ولكن ما يحدث بالنسبة لجزئى الطرف، نلاحظه أيضاً فى الأجزاء الوسطى الموافقة وحقيقة أن الشخصيات فى

ملاحظات وملاحظات زملائنا الذين تعمصوا الأماكن والوقائع - أن أبراج الشريط الفلكى الثانى تدخل المعبد لتشكل بقية المسيرة الدينية التى يدها الأسد. وهذه الملاحظة لا تتسبب على الأجزاء الخارجية فحسب؛ ولكن أيضاً على الأجزاء الوسطى كما سنوضح ذلك فى بحثنا هذا.

وبعد الكتاب الذى أصدره السيد دونون، صدر مؤلف آخر للسيد هاميلتون، وقد تحدثنا عنه سابقاً. وتضم هذه الدراسة أيضاً رسومات للأثر الفلكى لرواق ندرة ونحن نراها فى اللوحة رقم ١٢ من أطلس الرحلة المعنونة: "ملاحظات عن المعبد من الأماكن فى تركيا، القسم الأول، مصر فى المصور الحديثة والقديمة التى تم الحصول عليها فى عامى ١٨٠١ و ١٨٠٢" وتشغل جميع شخصيات الشريط الفلكى التى تضم الأسد المكان التسمى نفسه الذى تشغله فى المعبد. وهذا صحيح أيضاً بالنسبة للشريط الفلكى الثانى الذى ينتهى بالسرطان حيث نجد - نتيجة لخطأ يصعب إدراكه - أن الشخصيات الموجودة بين الثور والجوزاء قد جاءت مقلوبة وكذا هذان البرجان، كما هو الحال فى رسم السيد دونون. وهذا هو الحال أيضاً بالنسبة لكل الشخصيات الموجودة فوق القوارب والتى تؤلف الصف الأسفل لهذا الشريط الفلكى الثانى. وهنا تجدر الإشارة - توجهاً للدقة فى عرض الوقائع - إلى ملحوظة فى غاية الأهمية، وهى أن السيد شارل هيز الذى وضع رسومات أطلس السيد هاميلتون لم ينقل من الأثر الفلكى لرواق ندرة إلا الصغوف المليء الموجودة بها الأبراج الفلكية. أما الصغوف السفلية والتى تتألف من شخصيات تملى قوارب، فقد نقلت عن لوحات أطلس للسيد دونون.

وخير دليل على ذلك هو أن الشخصيات والأشكال لها الطول والمرض تقسمها والأبعاد تقسمها فقط، تمت إطالة القوارب بعض الشيء، وذلك ما استلزم القيام به لتتطابق مع رسم السيد هيز الذى كان مقياس رسمه أكبر. فهذه الأشكال قد رسمت بالأسلوب نفسه الذى رسمت به أشكال السيد دونون فى تحديد، مير الأبراج الفلكية.

وتثبت عكس ذلك أن كل الأشكال تتوالى فى الترتيب الذى ذكرناه طلباً أن القيم الوحيد المرسوم للأماكن من قبل السيد هيز يتطابق فى معظمه مع رسوماتنا.

الجزء الأيمن تتقدم للخروج من المعبد، وفي الجزء الأيسر تدخل المعبد للحاق بال شخصيات الأولى، حتى إنه ينبغي أن يقال إن سقف الرواق بأكمله مرسوم عليه ثلاث مسيرات دينية تخرج من المعبد عن طريق جدار اليمين وتقود من ورائها الشخصيات التي تدخل من جدار اليسار. أما الجزء الثاني جهة اليمين والتالية مباشرة للأبراج الفلكية، فهي تنقسم إلى جزئين يحيط بهما شرائط طولية هيروغليفية عديدة بشكل جعل من الصعب علينا نقلها^(١). أما القسم الواقع في الجزء السفلى من الرسم ويوجد في السقف في أقرب نقطة مجاورة للمناطق الجانبية للرواق، فهو يتألف من شخصيات، من الرجال والنساء، واقفة ومجموعة في أزواج ومن أمامها ما يشبه الخزائن التي يملؤها صفان من النجوم. ونلاحظ من بين الرجال شكل أوزوريس الذي أحياناً ما يكون له رأس إنسان، وفي أحيان أخرى بقناع نسر أو كبش وهو يمسك في يده صولجاناً برأس كلب سلوكي. وللنساء نجمة من فوق رؤوسهن ويحملن في اليد اليمنى علامة الحياة وعلى رأس مسيرتين نجد امرأة وحيدة. ونرى أولاً ست مجموعات لأشكال مماثلة للتي وصفناها لتونا ثم منقراً رمزاً للشمس من فوق مصطبة. وهناك خمس مجموعات أخرى تتألف كل منها من شخصين ويسبقهما امرأة يظهران من خلف الصقر ويظهر لنا أيضاً رجل بقناع ثور يملو رأسه هلال ومن فوقه نجد جمرانين. ونرى بعد ذلك شخصاً مشابهاً تماماً لهذا الشخص الأول مع اختلاف وحيد وهو أن الجمران يحمل محله شمس ترسل أشعتها الضوئية. وهذه المسيرة الدينية تمر من أمام ثلاثة قوارب، في الأول نرى أوزوريس برأس كبش في مقصورة، ويحمل القارب الثاني في منتصفه عينا تتوسط قرصاً، وهي - كما نعلم - رمز للشمس أو لأوزوريس^(٢). أما القارب الثالث والأخير، فعليه شخص جالس ويحمل كل صفات الألوهية. وتنتهي المسيرة بمجموعة تتألف من ثلاث شخصيات؛ وهي لرجل برأس ثعبان يحمل صولجاناً من ساق زهرة اللوتس وعلامة الحياة والشخصيات لامرأة ولحورس بكل ما يحمل من رموز الألوهية.

(١) انظر اللوحة ١٩، الشكل ٤، المجلد الرابع.

(٢) انظر إيزيس وأوزوريس لبلوتارخ.

ومن خلف هذه المجموعة، هناك نقش لامرأة واقفة وإن كانت في وضع مقلوب؛ ذراعاهما مرفوعتان في الهواء وتحملان هلالاً يتوسطه جمران رمزاً للتوالد. ويقود القارب الأول مجموعة من ثلاثة كهنة مستمينين في ذلك بحبل يأخذ طرفه شكل أبيس. وهناك ثلاث شخصيات واقفة تعتمد أمام الإله.

ويضم القسم الثاني من الجزء الثاني على اليمين ثلاثة وثلاثين شكلاً، لن نستطرد هنا في وصف كل منها على حدة ويقدمها الرسم بشكل كاف. وسوف نكتفى هنا بالقول بأن العديد منها موجود في الأبراج الفلكية الخاصة بإسنا^(١) وبالعبد الصغير الواقع في شمالي إسنا^(٢) وهي تتألف أساساً من ثعابين منتصبه فوق أجسادها ومجموعات من حيات الكوبرا مع الحيات المقرنة أو متراكبة على أجسام بشرية تقدم الأواني، وأخيراً أشكال لأبى الهول بجسد أسد ويرأس امرأة. ونفالبية تلك الشخصيات أقتمة أسد وتكون إما جالسة أو واقفة ولها مميزات الإله، وهي علامة الحياة ومدق الحبوب وساق زهرة اللوتس. وإحدى هذه الشخصيات تقدم الأواني التي ترمز لبشائر الفيضان وأخرى تقدم عينا رمزاً لأوزوريس. وينبغي لنا أن نميز هذه الشخصية التي تمثل رجلاً جالساً وذراعاه ممدودتان وقد استبدلت برأسه ريشة ونحن نجدها نفسها في الأبراج الفلكية الخاصة بإسنا^(٣)، ومما لاشك فيه أن مقارنة كل هذه النقوش بغيرها في الآثار الفلكية الأخرى لمصر سوف يجعلنا ندرك مزيداً من أوجه التشابه. وفي هذا الصدد سوف يلحظ المهتمون بهذا الأمر تلك الشخصية المرتدية قناع أسد، التي تبدو وقد مدت يديها اللتين تقدمان الحماية نحو قردين في وضع القرفصاء ونحن نرى شكلاً مماثلاً تقريباً في الأبراج الفلكية لإسنا^(٤). وفي مقدمة ونهاية هذا النقش القريب التي قدمنا لتونا وصفاً مقتضباً له، نجد شخصين واقفين لكل منهما رأس ثعبان ومن فوقه الريشة علاوة على صغين من

(٢) انظر اللوحة رقم ٧٩، المجلد الأول.

(٣) انظر اللوحة رقم ٨٧، المجلد الأول.

(٤) انظر اللوحة رقم ٧٩، المجلد الأول.

(٥) نفسه .

الأجنحة المتوائمة مع الجسم وذراعاهما المندوبتان تحملان علامة الحياة وشرعاً مريعاً. ويضم السقف المناظر على اليسار نقوشاً مشابهة لتلك التي قمنا بوصفها لتونا^(١)، وهي تنقسم أيضاً إلى صفيين من الشخصيات التي تمثل مسيرة دينية تدخل في المعبد لتتبع الشخصيات الموجودة في الجزء الأيمن، ويفصل بين كل صف وآخر خطوط طولية من النقوش الهيروغليفية، وينتهي أحد طرفيها برجال يرتدون أقنعة أكباش، والطرف الآخر بنساء في الوضع نفسه الذي وصفناه، ولكنهم يحملون بدلاً من الهلال قرصاً مجنحاً يطلق أشعة ضوئية وتصابه كوبرا. أما الشريط السفلي، وهو الأقرب للحائط الجانبي الأيسر، فهو يتألف أولاً من اثنين وعشرين شكلاً، ومن شكلين للكوبرا منتصبين وينبثق من قهما ثلاثة خطوط من الماء تأخذ شكل الخطوط المتعرجة. وتتألف المجموعة الأولى من تسع شخصيات ثلاث منها تقف للرجال وست شخصيات ممثلة للنساء.

ولجميع تلك الشخصيات - باستثناء رجلين - أقراص فوق رؤوسها. أما المجموعة الثانية، فتضم شخصيات من بينها ثلاث نساء يعتلي قرص رأس كل واحدة منها منهن، علاوة على ثلاثة رجال يرتدون قناع صقر أو قناع أبيس. وتفصل امرأة بين شكل أبيس اللذين تحدثنا عنهما. وأخيراً، تتكون المجموعة الأخيرة من ثلاث نساء بأقراص فوق رؤوسهن ومن ثلاثة رجال فوق رؤوسهم غطاء رأس مزين بالريش والشمابين. وتتبع سبعة قوارب هذه الشخصيات. في القوارب الأربعة الأولى، نرى أوزوريس برأس إنسان، ويقدم له القرايين كاهن يرتدي قناع أبيس. وإيزيس تحمل صولجاناً على شكل ساق زهرة اللوتس. وحبوكرات، ومن فوق كتفه مذبة، وأوزوريس برأس صقر، كل هذه الآلهة تصاحبها شخصية أصغر ترتدي قناع صقر علاوة على خصائص الآلهة كافة. وفوق القارب الخامس نرى أوزوريس برأس صقر، وقد وضع في مقصورة يرافقه أشخاص يتقدمونه وقد أخذوا وضع التعبد. ويتولى ثلاثة كهنة جرّ هذا القارب

(١) انظر اللوحة رقم ١٩، الشكل ١، المجلد الرابع.

بالاستعانة بجعل تأخذ نهايته شكل حية كوبرا، وهناك رجل يرتدى قناع نسر يتولى قيادة هذا القارب. وعلى مقدمة القارب وعلى زهرة اللوتس الموجودة في مؤخرته، يجلس قرد في وضع القرفصاء وهو بمثابة الروح الحارسة. أما مؤخرة القارب، فتجد عليها رجلاً برأس أبيس وهو رمز للفيضان.

ويضم القارب السادس أوزوريس في مقصورة، ولكنه برأس إنسان هذه المرة ويسبق القارب نوع من النصب الذي يعلوه تمثال لحريوقراط، وهو في وضع القرفصاء يجره ثلاثة من ابن آوى مكبلين بالأغلال. وفي المقدمة، نجد أريمة من القروء بأذرع وأقدام بشرية. وأخيراً، يضم القارب السابع مقصورة كبيرة موضوعاً بداخلها تمثالان لأوزوريس وهو جالس؛ الأول برأس إنسان، والثاني برأس صقر. ويسبق المقصورة ما يشبه الشعار الذي يعلوه أبو الهول بجسم أسد وبرأس إنسان.

ويضم الشريط الثاني للسقف ثلاثة وثلاثين شكلاً متوفاً وقاريين. ومن بين هذه الأشكال، نلاحظ خمسة ثمايين منتصبين على ذيولها منها ثمان واحد له أجنحة. أما الأريمة الأخرى، فلها أذرع وأقدام بشرية يقدم كل منها آتيتين رمزاً للفيضان. وهناك ثمان آخر، يدل مظهره وثايباً جسده على أنه ثمان يحتل مكانه فوق معبد. وهناك ثلاث عشرة شخصية ترتدى قناع أسد، بعضها جالس ويحمل صفات الآلهة. أما الشخصيات الأخرى الواقعة، فتحمل الرموز نفسها أو تقدم الأواني كقاريين. وهناك شخصان أحدهما برأس أبيس والثاني برأس ثمان يقدمان القاريين أيضاً، وسوف نلاحظ أيضاً امرأة ينتهي جسدها بنيل سمكة، وتشبه إلى حد كبير شكلاً مماثلاً في الأبراج الفلكية لإسنا^(١).

أما الشخصيات الأخرى، فهي لإيزيس وقد غطت رأسها بجلد نسر وأوزوريس برأس صقر ورأسى إنسان وهما يحملان رموز الآلهة وهى علامة الحياة وصولجان بساق زهرة اللوتس أو برأس كلب سلوقي. وفي أحد القاريين

(١) انظر اللوحة رقم ٧٩، المجلد الأول.

الذين تحدثنا عنهما، نجد مقصورة تضم أوزوريس يرتدى قناع صقر وإيزيس التي يسبقها شعار يتألف من أبي الهول بجسم أسد ورأس امرأة وفي القارب الثاني مقصورة تحوى الإلهة نفسها إن لم تكن لأوزوريس برأس إنسان. ويسبقها شعار يعلوه ابن آوى. و لن نترك أبداً تخصصنا لهذا الصف من الأشكال دون ملاحظة أن العديد منها موجود في الأفريز الفلكي نفسه في أدفو^(١). الثعبان المجنح، الثعبان الموضوع على مذبح، الثعابين ذات الأذرع والأقدام البشرية التي تقدم الأواني كقرايين، الشخص الذي ينتهى جسمه بذيل سمكة، الآلهة التي ترتدى أقنعة الأسود وبصفة خاصة تلك الجالسة، التي تمسك في يديها رمز إيزيس كلها متشابهة ومتتالية تقريباً بالترتيب نفسه. ومن هنا، يمكن أن نخلص إلى أن هناك تماثلاً كبيراً بين مغزى هذه الرموز في النقشين.

وينقسم الجزء الأول، المتاخم للجدار الأوسط إلى أربعة مشاهد تحتل عرضه بأكمله^(٢). في القسم الأول، نرى قرصاً تتوسطه عين هي رمز للشمس أو لأوزوريس وترتكز على أحد القوارب. ومن فوق هذه العين، نجد ستة أشخاص في وضع القرصماء يسكنون في أيديهم علامة الحياة ويوجد عدد مماثل من الأسفل^(٣) علاوة على أربعة رجال يرتدون أقنعة ابن آوى يحتلون أحد الجوانب وأربعة صقور برؤوس وأذرع بشرية من الجانب الآخر وهم متخذون وضع العبادة أمام القارب.

ومن خلف الرجال، نجد من فوق المصاطب طائراً مقطوع الرأس وكائناً مجنحاً برأس حصان ورأس نسر يعلوه قرنا كبش وقرص.

أما المشهد الثاني، فيضم خمسة صقور مرتبة في طوابق ومن أمامها رجل وامرأة برأس أبيس يتخذان وضع العبادة ويتمثل المشهد الثالث في قرص كبير موضوع من فوق هلال وتتوسطه عين وتحملها زهرة اللوتس، وعلى اليمين يوجد رجل برأس أبيس وعلى اليسار أربعة عشر شخصاً لهم كل رموز الآلهة وهم

(١) انظر اللوحة رقم ٥٨، الشكل الثاني، المجلد الأول.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٩، الشكل ٢، المجلد الرابع.

(٣) هناك قرص مماثل تماماً موجود بين نقوش ممبد إدفو، انظر اللوحة رقم ٥٨، الشكل ١، المجلد الأول.

يقفون على أربع عشرة درجة سلم تصل أعلى واحدة منها لمستوى زهرة اللوتس ومن بينهم سبع سيدات، واحدة منهن فقط ترتدى قناع الأسد. أما الأشكال السبعة الأخرى، فهي لرجال، ثلاثة منهم يرتدون قناع صقر. ويحيط بكل تفاصيل هذا المشهد إطار من الخطوط الهيروغليفية الكثيرة العدد والبالغة التعقيد لم يتح لنا الوقت رسمها. ويتمنر علينا ألا نتعرف في هذا النقش على تمثيل لمعيد القمر الجديد للانقلاب الصيفي. وفي الواقع أن زهرة اللوتس التي تمثل فيضان النيل والشخصية التي تحمل رأس أبيس، التي ترمز للفيضان تمثلان الشهر الأول من العام المصري. وأخيراً، فإن الهلال المتجهة أطرافه لأعلى يمثل القمر الجديد، وفقاً لهورابولون، والقرص الذي تحتل عين أوزوريس منتصفه إلا يمثل بصورة مذهلة القمر وارتباطه بالشمس ؟ أما المشهد الرابع والأخير، فهو يبدو تمثلاً للتمجيد أو لانتصار أوزوريس عندما تصل الشمس إلى أعلى نقاط مسارها: ويتكون هذا المشهد من قارب كبير يتركز على ما يشبه المحفة التي تحملها أربع نساء. ويشتمل القارب على ثلاثة آلهة جالسة يتوسطها أوزوريس برأس إنسان. أما الجمران، وهو رمز الحياة المتجددة، فهو يحلق من فوقه بين نسرين يحملان في براشهما علامة الحياة. وفوق زهرة اللوتس التي تكون مقدمة القارب نرى قرناً في وضع القرفصاء. وفي مؤخرة السفينة، يوجد شخص قامته أصغر ويمسك علامة الحياة وأبيس. ويحيط بهذا النقش من على جانبيه ست شخصيات مصطفة في طوابق ومتخذة وضع العبادة. ثلاث جهة اليسار ولها رؤوس ابن آوى. وإذا ما أرجعنا القول للشهادات القديمة، فهذا كان أسلوب تمثيل الشعب في وضع العبادة أمام النجم وقد وصل إلى أعلى درجات مساره وهو يبدو سبباً مباشراً لفيضان النيل، ولانتشار الخصوبة على أرض مصر. ونرى بعد ذلك مجموعتين تتكون كل منهما من أربعة أشكال مصطفة واحدة من فوق الأخرى اثنان منهما لرجلين يرتديان أقنعة ضفادع والأخران لسيداتين رأساهما يأخذان شكل ثعبان. ولكل الشخصيات مواصفات الآلهة؛ علامة الحياة والصولجان برأس الكلب السلوقي.

وينتهي هذا المشهد المميز بكبش مجنح بأربعة رؤوس وعصفور برأس كبش.

وتبدو لنا كل هذه النقوش . كما ذكرنا . متعلقة بالانقلاب الصيفي . وقد أطلقنا سابقاً بعض الاحتمالات حول معنى وجود شخصيات برأس أفعى أو برأس ضفدع فى نقش مماثل^(١)، حيث إن رسم ما يحدث فى مصر زمن الفيضان لا يترك أدنى مجال للشك حول قيمة الرموز التى استخدمناها .

أما الجزء الأول جهة اليسار والمناظر للذى قمنا لتونا بوصف نقوشه ، فهو ينقسم إلى ثلاثة صفوف من الأشكال يفصل بينها خطوط هيروغليفية طولية^(٢) . ويتألف الشريط العلوى المتاخم للجدار الأوسط من ثمانية وأربعين شكلاً فى مجموعات من ثلاثة أو أربعة أشكال وهى لنسور برؤوس وأذرع آدمية وهى وضع العبادة؛ علاوة على رجال واقفين وأذرعهم ممدودة ويرتدون أقنعة أبيس وابن آوى وثعابين وقروء برؤوس وأذرع آدمية وأشكال تجلس القرفصاء برأس أسد وتحمل فى يدها علامة الحياة؛ وأضف إلى ذلك أشكالاً لابن آوى ورجالاً واقفين وهم يتكئون بأيديهم على عصى وآخرين مقطوعة سيقانهم ويحملون على أكتافهم الصولجان، والمذبة . أما الشريط الأسفل وهو أكثرهم قرباً من الحادث الجانبي الأيسر، فهو يتألف من أشكال متماثلة تماماً ومقسمة إلى مجموعات بالطريقة نفسها، إلا أن الترتيب مختلف ونلاحظ من بينها صقوراً برؤوس ابن آوى لا نجدنا إطلاقاً فى الصف العلوى . ويحتوى شريط الوسط على اثنى عشر هارباً يسبق كل واحد منها شكل امرأة فى وضع العبادة وقرص من فوق رأسها . ونرى فى القوارب الثلاثة الأولى وهى الثلاثة الأخيرة، شخصيات ترتدى أقنعة حيوانات مختلفة وتبدو وكأنها تتضرع إلى أوزوريس برأس إنسان أو برأس صقر أو ابن آوى أو كلب . وهناك قرد يطلق سهماً تتوجه إليه أيضاً بالعبادة . وتضم القوارب الستة الأخرى اقراصاً ، حيث نجد فيها كبشاً بأربعة رؤوس وأوزوريس واقفاً فى بعضها وجالساً فى البعض الآخر وهو يحمل كل صفات الألوهية . ومن الملاحظ أن الشخص الذى له رأس أبيس موجود فى كل القوارب من بين من

(١) انظر اللوحة رقم ٦٤ . المجلد الثالث ووصفنا المام لطبية فى الفصل التاسع القسم الثامن .

(٢) انظر اللوحة رقم ١٩ . الشكل ٢ . المجلد الرابع .

يتضرعون إلى الآلهة. وفي مقدمة كل قارب، نرى من فوق ما يشبه قاعدة التمثال، قرذاً في وضع القرفصاء أو حريوقراما، إله الصمت أو أبا الهول بجسد أسد وبرأس إنسان وبقرة وصقراً برأس آدمى وابن آوى ومومياء.

أما زخرفة الجزء الأوسط، والتي لم نتحدث عنها بعد فهي تتكون من طيور عقاب مبسومة الأجنحة وتحمل في براثنها أحد الرموز^(١)، هذا إضافة إلى الأقراص المجنحة التي يصاحبها الثعابين ومن فوق رؤوسها أغلبية رأس رمزية.

وتحتل تلك الرموز منتصف هذا الجزء وعلى مسافة عرضية كبيرة وتتكرر بالتبادل. وعلى جانبي هذه الزينة، نجد خطوطاً طولية هيروغليفية ويغطي عدد كبير من النجوم المرسومة والملونة باقى السقف على خلفية زرقاء اللون.

أما القسم الأسفل من الأعتاب التي تركز عليه أحجار السقف، فيزيهه. كما ذكرنا - ثلاثة خطوط هيروغليفية ضخمة منقوشة وملونة، تتناسب بشكل رائع مع ثراء زخارف السقف التي لا مثيل لها.

الموضوع الثالث: المعبد من الداخل

سوف نشرح حالياً في الدخول إلى المبنى للتعريف بتوزيعه الداخلى ووصف أهم النقوش التي يضمها.

ونحن نعلم بالفعل أن جدار نهاية الرواق يؤلف واجهة المبنى حتى إنه يبدو أن الرواق يلى ذلك. وفي وسط هذه الواجهة يوجد باب متوج بكورنيش يسمح بالدخول في قاعة الأعمدة التي يتركز فيها السقف على صفيين من الأعمدة كل واحد يضم ثلاثة منها. وهذه القاعة التي هي أشبه برواق ثانٍ مردومة حتى ارتفاع تيجان الأعمدة حتى إنه لا يمكن الدخول في القاعة التالية إلا لو انبطحنا على بطوننا تقريباً. وعليه، فإن كل الأبواب التي تسمح بالدخول في

(١) انظر اللوحة رقم ١٤، الشكل ٤، المجلد الرابع.

القاعات الجانبية مرئية بالكاد، بل إننا لا نرى حتى قوائم الباب التي عادة ما تظهر من خلال نتوء صغير على خلفية الجدار. أما الرواق الثانى، فيتخذ شكل مربع يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه أربعة عشر متراً. ولا تختلف تيجان الأعمدة التي تحمل السقف عن تيجان الرواق الأول إلا في التاج الجرسى الذي يعلو الأشكال الأربعة لإيزيس. ويتألف هذا التاج الجرسى من زهور اللوتس التي كلما اقتربت من الطرف السفلى لتاج العمود زاد عددها وقل حجمها حتى تتفق كل منها في النهاية مع حذوذ العمود التي تزين القسم العلوى من الجذع على ارتفاع خمسين سنتيمتراً. وقد أشرنا إلى وجود ما يشبه تيجان الأعمدة الثلاثة في كل من فيلة وإسنا وطيبة. ويشكل اجتماع هذه العناصر المعمارية الثلاثة ارتفاعاً مساوياً تقريباً لجذع العمود. وعلى كل من واجهتى الطويلة، يوجد شكل لإيزيس وهى ترضع حورس وتقدم إليها مختلف القرابين. ويمسك بعض الكهنة بصلاسل بثلاثة حبال ويبدون كمن يقدمونها لهذه الآلهة. وأسفل السقف مباشرة نرى إفريرا مؤلفاً من أقتعة لإيزيس ومن فوقها معابد؛ وهذا الإفريز يستمر في محيط الرواق الثانى ويزين واجهات الأعتاب أشكال مماثلة. ولم يسمح لنا الرديم بالحكم على الباقي؛ ولكن يرجح أن تكون لوحات مماثلة لتلك التي تزين الجدران الجانبية للرواق. أما قاعة الأعمدة، فلا يدخلها الضوء إلا عن طريق الباب. وعلى اليمين واليسار يوجد ستة غرف، أصبحت أبوابها التي تسمح بالاتصال فيما بينها مغلقة بالكامل بفعل الانقراض.

وقد تمكنا رغم ذلك من الدخول في الحجرة الوسطى جهة اليمين عن طريق الباب الخارجى؛ حيث إنه لم يكن مغلقاً بدرجة كبيرة. ويفضى جدران هذه القاعة لوحات مماثلة للوحات الرواق. لقد دخلنا في الحجرة المتاخمة، جهة الجنوب، عن طريق الغرف الداخلية المجاورة للمسلم^(١). وقد وجدناها مغطاة بنقوش تمثل أوزيريس برأس صقر وإيزيس التي تقدم لها القرابين. وتجدر الإشارة إلى أن الظلام الدامس الذي يعم المكان قد جعل منه مأوى للخفافيش التي اجتاحتها

(١) انظر المسقط الأفقى في اللوحة رقم ٨، الشكل ١، المجلد الرابع.

بأعداد لا حصر لها. وإنه ليصعب علينا تخيل الاضطراب والاضجيج الذي ينجم عن وجود المسافرين في هذه الخبيثة الحالكة لتلك الحيوانات، وقد اضطربنا كثيراً للتخلي لمرات عدة عن فكرة بقائنا فيه بسبب صعوبة الحفاظ على مشاعرنا مضاعة ولم نستطع الولوج في القاعة الوسطى جهة اليسار عن طريق الباب الخارجى حيث إن الرديم من هذا الجانب كبير الحجم للغاية حتى إنه يرتفع إلى ما يقرب من ارتفاع خرقة للكورنيش. ولم نتمكن من النزول في هذه الحجرة إلا عن طريق كوة مربعة متناهية الصغر يبلغ طول ضلعها أربعين سنتيمتراً وتقع أسفل حجرة الأبراج الفلكية تماماً، التى سنتحدث عنها بالتفصيل لاحقاً^(١). وهذه الكوة مفتوحة في وسط السقف وتخرقه في إجمالى سمكه. وكان ينبغي أن يكون المرء بالغ النعافة ليستطيع الدخول من فتحة بهذا القدر من الضيق. وقد قام زميلنا السيد موريه بهذه المهمة الشاقة. وقمنا بتعليقه بحبل وأنزلناه وهو ممسك بمشمل ونحن نتوخى أقصى درجة من الحذر حتى بلوغه الانقراض التى كانت تمتلئ بها الحجرة جزئياً. ولكن، وبإلها من مفاجأة أذهلت زميلنا، فبدلاً من أن تطأ قدماء الأرض فقد وجد نفسه يدوس جثة لا وسرعان ما تعرف على جثمان رجل تم توثيق يديه من خلف ظهره وتم خنقه. وكانت أداة التعذيب لا تزال حول رقبته. ومن تفحصنا لهذه الجثة، أدركنا أنها هنا منذ ثلاث أو أربع سنوات. لربما كان هذا الرفات لمسافر تميمس ساقته قدماء إلى هنا حيث قام العريان بتجريد ثم اغتالوه والقوه في هذا المكان المظلم المسحق لإخفاء كل أثر لجريمتهم. فهذا التميمس، جاء إلى هنا بدافع من إعجابه بهذا الأثر الرائع الذى جاء بحثاً عنه. لقد لقي حتفه فوق أرض أجنبية ونهب ضحية حمامه للفن. ومما لاشك فيه أن عائلته المكلومة لم تعرف مطلقاً المكان الذى مات فيه. كم من الأفكار الحزينة تزاحمت في رأسنا تحت تأثير هذا الحدث! لقد دفعنا هذا الحدث إلى إعادة النظر فيما نقوم به ونحن نجت كل يوم تقريباً منذ عدة أشهر - خلسة وبلا حراس - حتى نرسم الأشياء التى لاقت إعجابنا دون أدنى حرص منا، ويعدونا فقط حمامنا الزائد وإعجابنا بهذه الآثار. فكم من مرة تعرضنا بسبب حماسنا الذى

(١) انظر المسقط الأفقى في اللوحة رقم ٨، الشكل ٧، المجلد الرابع.

يدركه فقط محبو الآثار، إلى نفس هذا المصير المشئوم الذى لقيه هذا المسافر المائل جثمانه أمام أعيننا والذى نأسف لرحيله الأبدى، كما لو كان رفيقاً فى أسفارنا أو كأنه مات لتوه.

لم تزودنا أبحاث زميلنا بأى شئ يذكر عن التوزيع الداخلى للحجرة التى نزل إليها. فقط أكدت لنا وجود أبواب اتصال بالخارج ويقاعة الأعمدة كما أظهرنا ذلك فى المسقط الأفقى^(١). وعلاوة على ذلك، أصبحنا على يقين من أن الجدران مغطاة بنقوش ولوحات مماثلة لغيرها المزينة للرواق. ولم نتسكن من الدخول إلى الحجرات المتاخمة لهذه الحجرة، إلا أن مساحتها كان يحددها طول الرواق الثانى، الذى استطعنا رفع أبعادها بدقة بالغة. والحالة كذلك بالنسبة للحجرة الأولى جهة اليمين والتى لم نتحدث عنها بعد. ويتم الخروج من قاعة الأعمدة أو من الرواق الثانى عن طريق باب يبلغ عرضه ثلاثة أمتار حيث نجد أنفسنا فى وسط صالة أولى يبلغ طولها خمسة أمتار وثلث، عرضها أربعة عشر متراً. ومن وجهة نظر نقوشها، لا نجد شيئاً لم نجده فى أى مكان آخر. ويضئ هذه الصالة كوات موجودة فى القسم الأعلى من السقف فى الزوايا الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية وفى وسط الواجهة الجانبية على اليسار وهى تشكل فتحة صغيرة مربعة من الخارج أما من الداخل فيتم فتحها تدريجياً لتؤدى إلى انتشار الضوء، حيث أن أهم ما يميزها هو أن جدارها السفلى مزين بقرص تتلوه منه أشعة متباعدة من مخروطات ناقصة متراكبة. إذا ما جاز القول. بعضها فى بعضها الآخر.

وقد أثبتت لنا عمليات المقارنة^(٢) التى قمنا بها أن المصريين قد أرادوا بهذا الرمز التعبير عن ضوء الشمس عند دخوله المعبد. وكان يمكن إغلاق هذه الفتحات، عند الحاجة بمن طريق مصراع أو سدادة من الحجارة كما هو الحال فى معبد أدفو^(٣). ولا تقل الصالة امتلاءً بالبرديم عن قاعدة الأعمدة التى

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٢) انظر الوصف العام لطبقة، الفصل التاسع، القسم الرابع.

تسبقها. وهناك في الزاوية اليمنى باب يؤدي إلى سلم وغرف تقع في الدور الأرضي وإن كانت تبدو الآن في البدروم؛ إذا ما أخذنا في اعتبارنا ارتفاع الأنقاض التي تملأ هذه الحجرة. وهناك بابان في الحائط الجانبى الأيسر يؤديان إلى قاعتين مظلمتين يبلغ عرضهما مترين وثلاث المتر ولا يجد ما يميزهما من ناحية النقوش التي تزين الحوائط.

وتؤدي بنا الصالة الأولى إلى صالة ثانية عبر باب يبلغ عرضه ثلاثة أمتار إلا ريعاً ومزين - مثله مثل الباب الأول - بحلية تأخذ شكل إطار وكورنيشاً بداخله قرص مجنح. وعرض الصالة الثانية مماثل لعرض الأولى، ويبلغ طولها ستة أمتار وحالتها من حيث الامتلاء بالرديم مماثلة تماماً لحالة الأولى، وهي مضادة بواسطة كوات مماثلة لتلك التي تحدثنا عنها. ويؤدي بنا بابان مفتوحان في الجدران الجانبية، في الشرق والغرب، إلى حجرتين مظلمتين لا يميزهما شئ يذكر.

وهي الحائط الموجود في المؤخرة نجد ثلاثة أبواب؛ واحد منها كبير ويملوه كورنيش أنيق وهو يؤدي إلى قدس أقداس المعبد، أما البابان الآخران فهما أصغر حجماً وليس بهما إطار أو كورنيش وكانا مردومين حتى العتب. وقد أشرقنا على عدد من عمليات التقيب لجعلهما صالحين للاستخدام وقد عرفنا أنهما يؤديان إلى دهليز يمثل مغزجاً لمعد كبير من الغرف الصغيرة المظلمة والموزعة من حول قدس الأقداس^(١)، وهذا الدهليز مليئٌ بالنقوش. وقد رسم لنا السيد دوترتر. وهو زميل لنا - شكلاً لشخص من فوق أحد الأبواب وبالقرب من السقف ويوسمنا رؤيته في اللوحة رقم ٢٦ (٢)، ونلاحظ بصفة خاصة شخصاً واقفاً مرتدياً قناع كبش له أجنحة صقر مربوطة من أسفل ذراعيه الممدودتين. أما في اليد اليسرى، فيمسك علامة الحياة، وفي اليد اليمنى سارية معلقاً عليها شراع مربع. ومن على الجانبين، نجد شكلين في وضع القرفصاء وفي المقدمة صقر برأس كبش

(١) انظر شرح اللوحة ٦١، المجلد الأول.

(٢) انظر المسقط الأفقى، لوحة رقم ٨، شكل ١، المجلد الرابع.

(٣) انظر، المجلد الرابع.

كبير. ولا تقل نقوش الغرف الصغيرة عدداً عن غيرها في الدهليز، ولكن لأى غرض كانت تستخدم ؟ هل كانت مخصصة لسكن الكهنة الذين كانوا يخدمون المعبد ؟ أم كانت كل واحدة منها مخصصة لإله من الآلهة العديدة التى كان يعبدها الشعب المصرى ؟ هذا بحق ما لا يسهل تحديده. ربما كانت مخصصة لفرض لا نستطيع حتى أن نمشقه بسبب ما هدف إليه المصريون من جعلنا على جهل بكل ما كان القدماء يمارسونه فى أصغر مخابئ المعابد المصرية. كانت هذه الحجرات لا يدخلها الضوء إلا عن طريق الدهليز الذى لم يكن مضاءً إلا عن طريق بعض الكوات المفتوحة فى سقفه.

لقد ذكرنا سابقاً، فى العديد من المواقع، أن مختلف أجزاء الآثار المصرية تتداخل بعضها فى البعض الآخر: وهنا نجد ما يبرر هذا التأكيد. وفى الواقع أن حائط خلفية الصالة الثانية يجعل واجهة قدس الأقداس بارزة عن باقى البناء^(١) كما لو كان هذا القسم من البناء يمثل مبنى مستقلاً. ويتوج هذه الواجهة، كورنيش مزين بقصرص مجنح ويحيط بهذه الواجهة كلها إطار بشكل الشريط المصرى.

وتبلغ أبعاد قدس الأقداس : ١٠,٦٢ أمتار طولا و ٥,٦٧ أمتار عرضاً و ٨,٤٥ أمتار ارتفاعاً، وعلى جدرانه نقوش يظهر فيها بصفة خاصة مقاصير محمولة على قوارب^(٢) وقد تم تنقيب أرضية قدس الأقداس جزئياً ونلاحظ، على مقربة من حائط الخلفية، فتحة يمكن الانزلاق منها فيما يشبه القبو الذى بدا لنا وكأنه يشغل كل مساحة قدس الأقداس. وهناك قنوات سرية شقت فى الجدران الجانبية للمعبد، لم نستطع الدخول منها - تؤمن الاتصال بلا شك بهذا البدروم، هذا على الأقل ما خلصنا إليه من مقارنتنا لمعق الحجرات المظلمة المحيطة بالمعبد بالمعرض الإجمالى للمبنى ويسمك جدران المعبد، التى رفنا

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكلين ١، ٥، المجلد الرابع.

(٢) نرى أحد هذه المقاصير فى اللوحة ٣٢، الشكل ١٠، المجلد الرابع.

مقاييسها بكل دقة^(١). ومما لاشك فيه أن هذه القنوات كانت تؤدي إلى السطح حيث كانت مغلقة بواسطة حجارة متحركة، كان يتم رفعها عند الطلب كما أنها كانت مرتبطة فيما بينها بشكل جيد حتى إنه كان يستحيل رؤيتها إلا من هؤلاء المارفين بوجودها. وقد لاحظنا حجارة مماثلة في الكرنك^(٢). ويرجع أن الكهنة كانوا يسلكون هذه القنوات عند إلقاءهم وحى الآلهة في قدس أقداس المعبد الكبير في دندرة. ولئن نترك هذه الحجرة الفامضة دون الإشارة إلى أن كل كوات الأبواب الموضوعية على محور المعبد تتناقص في عرضها وطولها اعتباراً من الرواق. ويعتقد أن المصريين قد أرادوا خلق تأثير المنظور الذي كانوا قد لاحظوه. ومن ناحية أخرى، تشير بعض الوقائع والظروف الأخرى - إشارة أقرب إلى اليقين - أنهم كانوا يجهلون آنذاك المبادئ الأولية لفن نعم اليوم بتطبيقاته المتنوعة عند تمثيل عناصر الطبيعة.

ويعد أن قمنا بالتمريف بالطابق الأرضي لمعبد دندرة، يبقى لنا التجول في الطوابق العليا والأسطح. حيث نصل إليها عن طريق سلم يؤمن الاتصال بالصالة الأولى عن طريق باب يقع في مواجهة الدرجات الأولى للسلم. ويأخذ بئر السلم شكلاً مستطيلاً. وترتكز درجات السلم حول نواة صلبة يبلغ طولها ٩٠، ٣ متراً وعرضها ١٠، ٣ متراً، ويبلغ طول الدرجات متراً واحداً وعرضها اثنين وثلاثين سنتيمتراً، أما ارتفاعها، فخمسة سنتيمترات فقط، وهذا ما يجعل صعودها غاية في الراحة. وللوصول إلى قرص الدرج الأول ينبغي صعود إحدى عشرة درجة وعشر درجات في خط، متعامد للوصول إلى قرص الدرج الثاني. وعند كل من هذين الجزئين، وكذا في أقراص درج الطوابق العليا، تم فتح كوات تأخذ شكل قمع مقلوب يصل الضوء من خلالها. ويلف السلم لفتين ونصف حتى يصل إلى السطح، ويفطى جدران السلم نقوش تم تزيينها بعناية فائقة وإتمام رائع.

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكلين ١، ٥، المجلد الرابع.
(٢) انظر الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع، القسم الثامن.

ونلاحظ شعارات يعلو بعضها صقور وأبيض، وبعضها الآخر بقرة وثعبانان منتصبان. ونحن لا نكل البتة عن الإعراب عن إعجابنا بالأسلوب الواقعي الواضح الذى نقشت به هذه الحيوانات وتنصف فى هذا الصدد الفن المصرى وبراعته فى هذا التصوير حتى أن أمهر الفنانين فى عصرنا الحالى لا يستطيعون تكران ذلك. وعند قاعدة السلم نرى تصويراً لامرأة تجلس القرفصاء، مبتورة الذراعين وترتدى فتاع أسد وهى جالسة على قاعدة مرتفعة. ويتبع هذه المرأة شخصيات ترتدى الملابس العسكرية والمدنية تشبه - تمام التشبه - الشخصيات التى وصفناها فى مدينة هابو^(١). وهى ترتدى رداء واسعاً يصل من الأرداف حتى القدمين وله حمالات. أما الحزام، فهو من المعدن المنقوش ويضم خنجرأ يحمل غمده زخارف بارزة، وفوق رؤوس هذه الشخصيات غطاء رأس مستدير يأخذ شكل الرأس تماماً يبرز بوضوح الأذنين، وتحمل إحداها فى يديها ما يشبه المقصورة المربوطة بشريط يلف من وراء عنقها. ومن فوق هذه النقوش وعلى مقربة من السقف، هناك إفريز يتألف من جمارين. وعند المتعطف الثانى للسلم، نرى أشكالا مماثلة لتلك التى وصفناها لتونا وهى تحمل منتصرة صقراً فى مقصورة، وعلى مقربة منه قرنا بقرة، كرمز لإيزيس وقيثارة صغيرة بأربعة أوتار وسمكتان. وهى مكان أبعد من ذلك، نرى ابن آوى ممدأ أقدامه الأربع ومن أمامه ساق لزهرة اللوتس ومذبة معلقة من فوق رأسه، وعلى مقربة من ذلك، نجد رجلاً برأس ابن آوى يجلس القرفصاء، وبيضة فى وضع رأسى فوق شعار. ويبرز أمام الناظر ثوران يميزهما دقة تنفيذهما وصحة تقاطيعهما. وعلى باقى جدران بئر السلم ومحوره نرى نقوشا لحاملى القرايين بأشكالها المتنوعة مثل تيجان الأعمدة وقواعد أعمدة وفاكهة وورود ومواقيد نار. كل هذه الشخصيات التى تصعد من ناحية لتهبط من الناحية الأخرى تمثل مسيرة دينية واحدة منهكة فى ممارسة بعض الاحتفالات المقدسة. وسقف السلم مزين بالنجوم.

(١) انظر الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع، القسم الأول.

وعند وصولنا لقرص الدرج السادس نجد أنفسنا في مواجهة باب قاعة تبلغ أبعادها ستة أمتار طولاً و ٢,٢٩ عرضاً وهذه الحجرة غارقة الآن في ظلام دامس^(١). وفي الواجهة الجانبية جهة اليمين، نجد ما يشبه المشكاة عرضها ١,٣٨ متراً وارتفاعها ١,٦٨ متراً. ويفعل جدرانها نقوش لا تتعم جميعها بالدرجة نفسها من الصيانة؛ فلقد أدت الأملاح التي تكونت بلا شك بسبب الرطوبة إلى طمس النقوش في العديد من الأماكن. وفي داخل القاعة، نجد ثلاث فتحات من المعتقد أن لها منفذاً للخارج، ثم يتيح لنا النظر من فوق الأسطح رؤية قاعة مكشوفة تؤدي إليها تلك الفتحات وهي مليئة بالأنقاض حتى ارتفاع الكورنيش. ومن المرجح، رغم تيقننا من ذلك عن طريق التقيب أن كوة الوسط هي أكبرها على الإطلاق، كانت تستخدم كمداخل وأن الكوتين الآخرين كانتا مجرد نافذتين، كما يظهر في قاعة الأبراج الفلكية والتي سنتحدث عنها.

أما قرص الدرج الأخير للسلم، فهو مضاء بفعل كوة مشابهة لتلك التي أشرنا إليها، كما يستقبل الضوء عبر باب مفتوح في المكان الذي نصل إليه فوق السطح. وعند صعودنا الدرجات الأخيرة للسلم، نجد على اليسار باب تضيئه كوة وتجدر الإشارة إلى أن هذه هي الحجرة الوحيدة من المعبد التي لا نجد بها أية نقوش.

أما قسم السطح المواجه لبئر السلم، فهو ممثل بأنقاض مصدرها أطلال المساكن الحديثة التي كانت تكون قرية فوق المعبد. وهناك أجزاء كاملة من السور لاتزال واقفة كشاهد على الأزمنة البربرية التي أدت إلى تشييد هذه البنايات البائسة. وفي آخر السطح، نجد رواق أعمدة مستطيل الشكل طوله ٧,٦٩ متراً وعرضه ٦,٢٠ متراً، وقد بدا وكأنه يخرج من تحت الأنقاض. وهذا المبنى الصغير غير المسقوف يتألف من اثني عشر عموداً متداخلة في أبواب وجدران. كما أنه يشبه المعبد الشرقي في جزيرة فيلة والمبنى القابع في شمال

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٢، المجلد الرابع.

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٢، المجلد الرابع.

دندرة. وأعمدته متباعدة أيضاً، باستثناء تلك التي تتفق مع الأبواب، حيث نجد الجدران عرضها أكبر. وقطر هذه الأعمدة لا يتعدى خمسين سنتيمتراً ويتوج جذع الأعمدة تيجان برأس إيزيس وتعلوها طليبات. على واجهة كل منها، نجد ما يشبه المعابد يتوسطها أبيس بداخل مشكاة. أما القسم الأعلى من خرقة السطح هذا الرواق الصغير فيصل إلى مستوى الجدار الخارجى من المعبد. وتغلى الأسطح الظاهرة كافة حتى جذوع الأعمدة كتابات هيروغليفية ونقوش. بيد أن هذا الرواق لم يحتفظ بحالته الأولى التي كان عليها فى كل أجزائه، فقد حفظ عمودان من أعمدته الواقفة فى الاتجاهين الجنوبي الغربي.

وإذا ما عدنا إلى السلم وهبطنا حتى القرص الأول فسوف نجد فى مواجهتنا باب يؤدى إلى جناح يتألف من ثلاث حجرات^(١). الحجرة الأولى قاعة مكشوفة طولها ٤,٤٠ أمتار وعرضها ستة أمتار وطوق محيطها الخارجى كورنيش يتميز بشاء وتنوع حليته. وتكمو النقوش واللوحات جدران هذه الحجرة. وفى جدار مؤخرة القاعة، نجد فتحتين فى شكل نافذتين وياًباً ندخل منه إلى الحجرة الثانية، وهى تختلف فى مساحتها قليلاً عن مساحة الحجرة الأولى. وفى كل من واجهتيها الجانبيتين، نجد مشكاة يبلغ عمقها متراً واحداً وارتفاعها مترين، ويزينها من الداخل نقوش هيروغليفية، وهذه الحجرة غنية بنقوش وبكم هائل من الحروف الهيروغليفية البالغة الصفر. أما حليات السقف، فهى تستحق منا التأمل؛ فهى تتألف من شكلين كبيرين يحتلان كل مساحة الحجرة. ويفطى أحد الشكلين جوانب السقف الثلاثة؛ على ذراعيه وجسمه نقش قرص بساقين آدميتين ومن أمامه شخص فى وضع العبادة علاوة على أقراص من أمامها رجال كثيرون فى وضع القرصاء كمن يتقدمون بطقوس العبادة والتكريم. أما الشكل الثانى، فذراعه ممدودتان بطول الجانب الرابع من القاعة، أما جسمه، فمبتقوق على نفسه حتى أن قدماء يمران من فوق رأسه. وفى كلتا يديه يحمل قرصاً فى وسطه شخص يرتدى رداء قصيراً وضيقاً ومن كل أجزاء جسمه تنطلق أشعة

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٢ عند التقطتين، المجلد الرابع.

متباعدة وخطوط هيروغليفية. وقد يكون من المجدى الحصول على صورة دقيقة لهذا النقش الضخم الذى بدت لنا فى موقعه متعلقاً بالفلك إلا أن الوقت لم يتوافر لنا للتزود به. أما الحجرة الثالثة فى هذا الجناح، فطولها يساوى ثلاثة أمتار ونصف. أما عرضها، فمماثل لمرض القاعات السابقة. وهى أيضاً مغطاة بنقوش لو كان قد توافر لنا الوقت لكنا قد جمعناها كلها. إلا أن معبد دندرة يمج بالحليات من كل الأشكال والأنواع حتى أننا قد اضطررنا للاقتصار والاختيار فيما بين هذه الموضوعات الشائقة والغريبة التى كنا نود إعطاء فكرة عنها. فالأمر يستلزم سنوات طويلة حتى نتمكن من رسم كل ما بلغت الانتباه.

وعلى اليسار ومن فوق سطح المعبد، نجد جناحاً مشابهاً للذى قمنا بوصفه لتونا، له نفس المساحة وكائن فى الموقع نفسه بالنسبة للجدران الخارجية للرواق^(١). وفى الماضى كان يصعب الوصول إليه إلا عن طريق السلم المؤدى للسطح. أما اليوم، فهناك فتحة تم صنعها عنوة فى الواجهة الجانبية للمعبد المواجهة للجانب الشرقى وهى تجعل عملية الدخول أيسر وأسرع. هذه الفتحة موجودة على مستوى أطلال الأنقاض التى تحيط، من هذا الجانب، بالمبنى وحتى ارتفاع إفريزه. ومن هنا يظهر الممر الطبيعى الذى يسمح للمسافرين بزيارة الأجزاء العليا من المعبد. هناك القاعة المكشوفة التى يتم الدخول إليها أولاً وكل جدرانها مزينة بنقوش دقيقة التنفيذ. ونحن نلاحظ بصفة خاصة حلية الكورنيش^(٢)، وهى تتألف من صقرين برأس وأذرع إنسان، وهما فى وضع العبادة أمام قرص تتطلق منه حزمة من الضوء تأخذ طريقها إلى قرص آخر يتخذ مكانه فى تجويف. ويبدو أنهم قد أرادوا من ذلك تمثيل الشمس وهى تثير القمر بأشعتها. أما الطيور الخرافية، فمرفوعة فوق مصاطب تحمل حليات متعددة. ومن خلف هذه الطيور تظهر مذبات وثلاث من هذه الحزم تشبه القوائم التى لاحظناها أكثر من مرة فى أماكن أخرى. وتتكرر تلك الحليات على كل مساحة الكورنيش مع بعض التعديلات فى الخطوط الهيروغليفية المصاحبة لها. ومن

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٣، عند النقاط I، II، III.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ٧، المجلد الرابع.

أسفل مدخل القاعة المكشوفة نرى نقوشاً لثلاثة أشخاص يظهرهم بصورة حمسة^(١)، وهم يمسكون بعض الذكورة في وضع الانتصاب ومن فوق ساعدهم الأيسر المرتفع في السماء يحملون مذبة. للشخصية الأولى قناع برأسين، الأول جلد كامل والثاني لثور. أما الشخصية الثانية، فلها وجه إنسان والثالثة يغطي رأسها الرفات لتستر يغطي طول الجسد. وتحمل هذه الشخصيات الثلاثة أغطية رأس رمزية. ويتبعها امرأة تحمل هي الأخرى من فوق ذراعها الأيسر مذبة، ويبدو أنها تحمل في يدها اليمنى فخذ غزال. وفي مكان آخر، نرى بقرة^(٢) مرفوعة من فوق منصة ومصورة من الأمام وتمسك بها امرأتان وهي مقيدة. ونلاحظ أيضاً القرايين التي تقدم لأوزوريس وهو يرتدي قناع صقر^(٣)، ومن أمامه نرى الطيور التي تحمل في مخالبها علامات الألوهية، علامة الحياة وصولجان الواص. وفي مكان آخر، نلاحظ الشكل نفسه لأوزوريس^(٤) برأس إنسان، جالساً على عرش وفي يده مذبة وصولجان، وهناك امرأة تبدو كمن تقدم له حورس برأس صقر. ومن فوق الباب المؤدى إلى الحجرة التالية، نرى رجلاً في وضع القرفصاء فوق تمساحين^(٥) ويبدو وكأنه يسحقهما. رأسه مغطى بجلد نسر يمسكه باليد اليمنى. أما اليد اليسرى، فتبدو ممسكة بجنس من أجزاء السمك. ومما لا شك فيه أنه ينبغي علينا أن نتعرف هنا على انتصار أوزوريس أو جنى الخير على تيفون أو شيطان الشر ممثلاً في صورة التمساح. ونلاحظ أيضاً في مكان آخر من القاعة المكشوفة^(٦)، رجلاً برأس وذيل قرد متكئاً على طبلية ويمسك سكيناً في يده اليمنى وثلاثة أسهم في اليد اليسرى. وعلى الجدار الجانبى الأيمن نرى شكلاً لأوزوريس^(٧) وهو نائم ووجهه إلى الأرض ويمسك

(١) انظر اللوحة رقم ٣٧، الشكل ١٠.

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٦، الشكل ٦.

(٣) انظر اللوحة رقم ٣٦، الشكل ١١.

(٤) نفسه، الشكل ١٢.

(٥) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ١.

(٦) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ٢.

(٧) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ٨.

فى يدها بالمذبة والصولجان. وعند قدميه نجد امرأة فى وضع القرفصاء وهى تأخذ بيدها اليسرى ذراعها الأيمن الممدودة إلى الأمام. ربما يقصد بهذا المشهد تمثيل نوم أوزوريس الأرضى أو ركود النيل قبل الانقلاب الصيفى. ويظهر فى نفس هذه الحجرة تمثيلاً رمزياً لضحية بشرية. هناك رجل راكع على ركبتيه ومربوط فى شجرة ويدها موثقتان من خلف ظهره، له سكاكين مرشقة فى أماكن مختلفة من جسده هذا غير خمسة كهنة يحمل كل منهم سكين ويتقدمون نحوه ويبدو أول هؤلاء الكهنة كمن يقع على عواتقهم ذبح الضحية فى حضور واحد من الآلهة وهو يحمل فى يديه المذبة والصولجان.

والحجرة التالية لهذه القاعة المكشوفة لها الأبعاد نفسها التى للحجرة الكائنة على ما يبدو فى الجناح نفسه الذى قمنا بوصفه إلا أن هذه الجدران الجانبية لا تحمل أى مشكاة. وهى مكسوة بنقوش تتم عن عمل بالغ الاتقان. ويحيط بالنقوش كم هائل من الخطوط الهيروغليفية الصغيرة وقد تم تنفيذها بدقة مبهرة. وقد لاحظنا على وجه الخصوص إطار الباب المفتوح فى جدار الخلفية للوصول إلى آخر حجرة فى الجناح. فهو يحمل حلقات لطيور خرافية^(١) أجنحتها مبسومة وتبدو وكأنها تحتضن ما يشبه الأعلام التى تمثلها رؤوس كلاب سلوقية وعلامة الحياة وريش، لبعض منها رؤوس رجال أو نساء. أما الطيور الخرافية الأخرى، فلها رأس ثعبان أو ابن آوى أو صقر. وما يجذب الانتباه أكثر من أى شئ آخر تلك النقوش التى تمثل حلقة السقف، وقد تحدثنا عنها من قبل فى وصفنا المصاحب لمجموعة رسوم الآثار الفلكية^(٢). وينقسم السقف إلى جزئين متساوين عن طريق وجه كبير لإيزيس فى نقش بارز وموضوع فى مشكاة أسطوانية. وتتميز خطوطه بجمالها الأخاذ، وقد اثنى عليها كل من عكف على دراستها. وقسم السقف الكائن على يمار إيزيس يعمل جسداً وذراعاً وساقاً ووجهاً كبيراً مماثلاً للوجه المحيط بأشرطة الأبراج الفلكية للرواق. وفى المساحة التى تطوقها، نجد أربعة عشر قارباً موزعاً فى زوجين وعلى الخط نفسه وفى

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، الأشكال ٣، ٤، ٥، المجلد الرابع.

(٢) انظر الملحق رقم ١١، فى نهاية هذا المجلد.

وسط كل منها نجد قرصاً. ونشير في هذا الصدد إلى ما لاحظناه من أن سقف الرواق يضم تكراراً لبعض الرموز البالغ عددها أربعة عشر رمزاً. وتوجد الأبراج الفلكية الدائرية في السقف على اليمين من شكل إيزيس^(١)، وقد تم اكتشاف هذا الأثر الفلكي إبان غزو الصعيدي على أيدي الجنرال ديزيه وقد قام رجل الحرب الشهير هذا الذي يجذب أنظار جنوده إليه. ونحن نلاحظ لأول وهلة، الأبراج الفلكية موزعة في حلزون بالترتيب الآتي: الأسد، المذراء، الميزان، العقرب، القوس، الجدي، الدلو، الحوت، الحمل، الثور، الجوزاء والسرطان. وكل هذه الأبراج تسير كل منها خلف الأخرى وفي اتجاه واحد.

والحق أنه لو كان قد تم ترتيبها على محيط دائرة لما كان من الممكن التعرف على البرج الذي يجب اعتباره بمثابة رأس المسيرة الذي يقود بقيتها من خلفه؛ إلا أن وضعهم على شكل حلزون لم يدع أي مجال للشك ونحن نرى هنا إشارة إلى الأسد كقائد لمجموعة الأبراج الفلكية رغم أن المقارنة بين هذا الأثر الفلكي الذي يشغل اهتمامنا وبين التشكيل الذي يزين الأجزاء الخارجية لسقف الرواق تباعد بيننا وبين هذا الاعتقاد. فالمسافة التي تحصرها الأبراج الفلكية تضم عدداً كبيراً من الأشكال موضعها فحسب يجعلنا نعتقد أنها مرتبطة بالأبراج. وهذا الاعتقاد كان له أن ينسحب على الأشكال المحيطة بالأبراج الفلكية والموزع قسم منها دائرياً ويبلغ عددها سبعة وثلاثين، وقد تأكدت أولى فرضياتنا حول هذا الموضوع، وقد أوضحنا في دراسة خاصة^(٢)، أن القسم الأعظم من هذه الأشكال، إن لم تكن جميعها تمثل كوكبة من خارج الأبراج. والأشكال المحصورة في حلزون الأبراج الفلكية هي الخاصة بكوكبة الجزء الشمالي من السماء والأبراج الأخرى تصور النجوم الجنوبية حتى أن الأثر الذي يستحوذ على اهتمامنا هو بحق تشكيل سماوي. ومن بين هذا العدد الهائل من الأشكال التي تملأ هذا التشكيل، هناك العديد منها معادل إن لم يكن مشابهاً تماماً للأشكال الموجودة في الأفاريز

(١) انظر اللوحة رقم ٢١، المجلد الرابع.

(٢) انظر في دراستنا عن المصور القديمة أبحاثنا عن النقوش الفلكية المصريين.

الفلكية بمعبد إدفو^(١) والأبراج الفلكية لإسنا^(٢) وبصفة خاصة الأبراج الفلكية^(٣) لرواق دندرة. وقد توصلنا إلى النتائج المسجلة في دراستنا بفضل المقارنة التي قمنا بها في هذا الصدد. ويحمل السقف أربع مجموعات تتألف كل واحدة منها من رجلين برأس صقر وأربع نساء واقفات في تتابع متبادل. وترتيب هذه المجموعات يأتي بذوق شديد؛ حتى إن المبقرية الرمزية للمصريين لم يكن بوسعها أن تقوم باختيار أفضل من ذلك لتوضح لنا العالم الذي يحمله أقوى آلهة الوثنيين أوزيريس وإيزيس. وإلى جانب كل شكل من أشكال إيزيس يوجد خطوط هيروغليفية قمنا بنقلها بناية فائقة ودقة متناهية. ويصيح بالمنتصف شريط دائري من الرسوم الهيروغليفية الكبيرة. وفي المسافة الفاصلة، نجد رمزين هيروغليفيين متقابلين، يقعان على القطر نفسه مع السرطان والجدي. وهناك رسمان هيروغليفيان أخزان يصوران على الأرجح ورقة وثمره نبات ما ويقعان في الحيز الفاصل نفسه، وهما أيضاً متقابلان مثل الرسمين السابقين ويقعان على القطر نفسه مع الثور والمقرب. وتحيط خطوط متمازجة بجانبين فقط من جوانب التشكيل وتقدم هذه الخطوط - كما نعرف - تصويراً للمياه. ويغطي دخان المشاعل كامل جدران الحجرة التي تضم هذه النقوش الثمينة وبصفة خاصة السقف حتى أنه ليتعذر تماماً تبين الألوان التي كانت تغطيها بلاشك.

أما آخر حجرات جناح الأبراج الفلكية، فهي لا تقل عن الحجرات الأخرى سواء من ناحية تعدد النقوش أو تنوعها أو من ناحية اهتمام المسافرين بها في فضول كبير. وهي اليوم غارقة في ظلام دامس طالما أن النور لا يخترقها إلا من باب القاعة السابقة ونوافذها. وفيما مضى كان الضوء يصلها عبر كوة مفتوحة في وسط السقف. أما اليوم، فقد أغلقت هذه الفتحة بفعل أنقاض المباني الحديثة التي ارتفعت من فوق الأسطح. وتبدو نقوش هذه الحجرة متعلقة بموت أوزيريس وبمائه أو تلمح لمختلف الظواهر التي نلاحظها في مصر قبل وأثناء

(١) انظر اللوحة رقم ٥٨، الشكل ٢، المجلد الأول.

(٢) انظر اللوحين رقم ٧٩، ٨٧، المجلد الأول.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٠، المجلد الرابع.

قيضان النيل وهو أوزوريس الأرضي بالنسبة للمصريين^(١). وسوف تؤكد لنا التفاصيل التي سنخوض فيها الآن ما سبق وأكدناه سالفاً. ونحن نلاحظ في واحدة من هذه النقوش شكلاً ملفوفاً على غرار المومياوات؛ ويظهر الشخص ممدداً على أريكة يغطيها جلد أسد. والأواني الأربع التي نجدها دائماً في جميع مشاهد التحنيط مرتبة بطول الأريكة وأغطيها لرأس إنسان وقرد وابن آوى وصقر. وقد تم وضع هذا الشكل تابوت حجري ينتهي طرفه الأعلى بشكل مقبي. وعلى طرفي التابوت، تظهر المصور الواقعة عليها كما لو كانت حارسة له. كما تظهر امرأة واقفة على مقربة من المومياء في وضع الدهشة. وهناك صقر يخلق فوق رأس المتوفى^(٢) ويظهر الشكل نفسه في مكان آخر^(٣)، وفي وضع مشابه، إلا أنه غير ملفوف وعضوه الذكري منتصب كما أنه مستلق في تابوت، موضوع فوق أريكة مغطاة بجلد أسد. ولغطاء هذا التابوت شكل مقبي مثل سابقه، إلا أننا نلاحظ في قمته عضواً ذكرياً مجنحاً. وعند زوايا التابوت، نجد صقوراً على اليمين وعلى اليسار، علاوة على امرأتين تبتدان كما لو كانتا تسهران على هذا التابوت. كما نجد أوزوريس مستلقياً على أريكة معائلة للتي أشرنا إليها الآن في نقشين آخرين^(٤)، بيد أنه ليس ملفوفاً وساقاه متباعدتان إحداهما عن الأخرى. وذراعه اليسرى ممدودة بطول جسمه وذراعه اليمنى مرفوعة في الهواء ومطوية إلى الأمام على مقربة من وجهه. وفي أحد النقوش، نجد عضوه الذكري في حالة انتصاب ومن فوقه يخلق طائر خراش برأس امرأة. وعند رأس الفراش المستلق عليه وعند موطن القدمين منه، نرى أشخاصاً كمن ينتظرون ما سوف يحدث. ونحن لا نرى أعضاء أوزوريس التتاسلية في النقش الثاني. وهناك أربع أوان منها غطاء برأس قرد مصطفة بطول الفراش، وهناك صقر يحمل في براثنه نوعاً من الرموز وهو يمثل جزءاً من المشهد الممثل هنا. وهناك امرأة على رأس الفراش في وضع الدهشة. وفي مكان آخر، نرى أوزوريس مستلقياً كما

(١) انظر إيزيس وأوزوريس، من ٨٤، ص ٨٧، ٩٧ ترجمة ريكارد.

(٢) لم يرسم أي منا هذا النقش ويمكن رؤيته في كتاب السيد دونون اللوحة رقم ١٢٦ رقم ٩.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ١٠، المجلد الرابع.

(٤) انظر اللوحة رقم ٢٧، الشكلين ٩، ٥، المجلد الرابع، المجلد الرابع.

لوكان قد خرج من حالة سباته^(١) وهو يمسك في يده عضوه التماسلى في حالة انتصاب علالة على صقرين يخفان إليه ويحلقان من فوقه. وعلى أحد الجانبين، نرى من فوق قاعدة طائراً خرافياً رأسه رأس صقر وجسمه جسد خنزير. ومن الجانب الآخر، نرى امرأة في وضع القرفصاء تبدو كمن تتحنى وتتقدم لحماية أوزوريس. ويطول القراش نجد شخصاً يرتدى قناع أبيس ويمسك في يديه إناء يبدو وكأنه يقدمه هدية، ونحن نعلم أن أبيس هو رمز المياه والفيضان التي تملأ الأواني التي بلا شك بشائر فيضان النيل. ومن خلف هذا الشخص، هناك ثعبانان وشكل خرافى. وفي نقشين آخرين^(٢)، نرى إيزيس مستلقية على بطنها ورأسها مرفوع حتى إنه تقدم إليها أعضاء الضحايا كقرايين، ويطول القراش تصطف أغطية للرأس مختلفة الأشكال ورمزية يتحلى بها.

وفي أحد هذه المشاهد، نجد الإله مغلقة مقصوره تملوها حيات وعلى طرفيها تقف صقور. وفي نقش آخر^(٣)، نرى أوزوريس مستقيظاً تماماً ومستعداً للنهوض من فوق أريكته. وهو يمسك بيديه رموز السلطة المذبة والصولجان. ويعلو رأسه غطاء تمرقنا عليه في العديد من المناسبات الأخرى على أنه رمز من رموز السلطة، وهناك رجل يرتدى قناع صقر يقدم له علامة الحياة.

وقد ذكرنا آنفاً أن كل النقوش تتحدث عن موت أوزوريس وبمضه وعن الظواهر التي تقع في مصر قبل وأثناء الفيضان. ولقد أقمنا نوع من التقارب في طيبة^(٤) أتاح لنا تفسير هذه النقوش التي وصفناها لتونا. ولكن يكفينا هنا، ذكر فقرة واحدة من كتاب إيزيس وأوزوريس الثمن الذي كتبه بلوتارخ لتأكيد ما سبق وذكرناه. لا يرمز جسد أوزوريس حبيس المقصورة إلا لضعف مياه النيل واختفائها علالة على أن المصريين يقولون إن أوزوريس قد اختفى في أحد الشهور حيث لا تهب رياح الصيف.

(١) انظر اللوحة رقم ٢٧، الشكل ٤، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ٧٤، الشكل ٩، المجلد الرابع واللوحة ١٢٦، الشكل ١٠، من أطلس رحلة السيد دونون.

(٣) انظر اللوحة رقم ١٢٦، الشكل ٩ من أطلس رحلة السيد دونون.

(٤) انظر الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع.

يجرى النيل في مجرى ضيق وينحصر عن أراضى مصر^(١). " وانطلاقاً من هذه الشهادة، وباعتبارنا لشكل أوزوريس في كل أحواله التي أوضحناها؛ أولاً: في حالة الموت أو النوم العميق ومحبوساً في تابوت ثم في بداية خروجه من السمبات حتى ينهض تماماً وهو يحمل كافة رموز وإشارات السلطان خستطيع أن نقول: إنه لمن الصعب عدم إدراك هذا التلميح إلى الطواهر التي تحدث في مصر والتي اعتزم المصريون الإشارة إليها من خلال نقوشهم. فوالأً هناك فترة ما قبل الفيضان عندما يصل النهر إلى أدنى مستوى له ويظل ثابتاً ولا يتحرك في مجراه ويجرى في البحر عبر قناة ليست بالمريضة؛ ثم فترة الفيضان نفسها حيث يبدأ منسوب المياه في الارتفاع وأخيراً أثناء الفيضان عندما يصل النيل ذروة قوته وينشر مياهه المخصبة فوق أرض مصر وينشر الوفرة والخصب في كل مكان.

أما القاعة التي تغطي جدرانها هذه الشخصيات الغريبة، فيتميز سقفها بنقوش فريدة. والحق أن نصف هذا السقف عليه شكل لثلاث نساء متراكبات. لو جاز القول - بمضهن على بعض في الوضع نفسه المنقوشة عليه النساء اللاتي تحطن بالأبراج الفلكية للرواق. ومما يجعل هذه النقوش جديرة بالاهتمام هو عدم التناسق الفج لكل أعضائها، ولا نشك في أنها شخصيات متعارف عليها للتعبير عن بعض الأشياء نـمـجـز الآن عن إدراك معناها. وتبدو هذه الأشكال، كأنها تريد بلوغ رجل برأس صقر، وهي قسم السقف الواقع بين ذراعى وساقى المرأة الثالثة، نرى ثلاثة رجال على أهبة الاستعداد للمسير وأذرعهم مرفوعة في الهواء ويعملون قوارب من فوق رؤوسهم. وهي النصف الآخر من السقف، نلاحظ قارئاً^(٢) يمسك بدفته رجل برأس صقر، ويجره أربعة من أبناء آوى وأربعة رجال يرتدون أقمعة ابن آوى. وهو يحمل رموز الآلهة. ومن أمام هذا الشخص نجد امرأتين ورجل برأس صقر وهم جميعاً في وضع العبادة.

(١) ويقال إن أوزوريس حبس في القلعة ولا شيء يوضح هذا أكثر من أن الماء أخفاء وحجبه لمدة شهر. وأنهم لا يتحدثون عن أوزوريس حيث تهب الرياح الشرقية وينزل النيل ويعمره من الشمس، بلوتارخ، إيزيس وأوزوريس، ص ٣٦٦.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ٢، المجلد الرابع.

وينتج عما قمنا بعرضه حتى الآن أن جناح الأبراج الفلكية كان أشبه بقدراس الأقداس أو بمكان مخصص للدراسات الفلكية وتمثيل الظواهر الأرضية المرتبطة بغيرها التي تحدث في السماء. ولربما كان هذا الجناح محلاً لإقامة أحد الكهنة المصريين الذي كان وقت أدائه لخدمته في معبد دندرة مستغرقاً تماماً في دراسة السماء. ولربما أيضاً قسم من المعبد كان لأوزوريس مقبرة فيه. حيث من المعلوم، تبعاً لشهادات هيروودوت وديودور، أن مقابر هذا الإله كانت كثيرة وتحظى بكل احترام في مصر وأنه لا يوجد مدينة مهمة واحدة لا تحوى مقبرة له. وفضلاً عن ذلك، وأياً كان هدف إقامة مثل هذا الجناح، فلقد ظل للرحالة الذين جاءوا من بعدنا محطاً لأنظارهم حيث قدم إليهم موضوعات ترضى فضولهم وتثري أبحاثهم ودراساتهم. وأتينا لنود من دراستنا للارتباط الوثيق بين غالبية النقوش التي تزين هذا الجناح أن يتم جمع إجمالي النقوش دون السهو عن أى من النقوش الهيروغليفية المصاحبة لها. وهذا على الأرجح، من شأنه أن يقدم - من خلال رموز تم التعبير عنها بمنتهى المبقرية والدقة - قصة مستمرة ومتواصلة لمختلف ظواهر الطبيعة التي كانت تهم المصريين كثيراً، حيث إن وجود هذه الشموب كان يعتمد على وجود النيل لدرجة أنه لو توقف فيضان النيل عن التجدد بصفة دورية كل عام لأصبحت مصر صحراء قاحلة. وإذا ما تفحصنا بدقة أكبر نقوش جناح الأبراج الفلكية؛ فسوف نتوصل على ما يبدو إلى إقامة -تقاربات أخرى مع مؤلف " إيزيس وأوزوريس " ونجد أن العديد من فقرات هذا الكتاب الغريب ما هي إلا ترجمة للنقوش المصرية.

الموضوع الرابع: النقوش الخارجية للمعبد

الآن وقد عرفنا القارئ بغالبية النقوش التي تزين المعبد من الداخل فسوف نلقى نظرة على زخارفه الخارجية. وسوف نتحدث أولاً - بكثير من التفصيل - عن القسم الخلفي للمعبد حيث يمكن رؤية كل النقوش تقريباً، لأن انفلاق المبنى بشكل كبير من جوانبه، وبصفة خاصة جانبيه الشرقي لا يغطي هنا إلا جزءاً من قاعدة البناء. وتعلمينا اللوحة رقم ١٦، المجلد الرابع فكرة واضحة عن نظام

الزخرفة المستخدم في دندرة فهي أشبه بصورة كاملة تؤكد كل ما ذكرناه حتى الآن بشأن فخامة ملابس الشخصيات وأناقته وتنوع الأفاريز والكرانيش وتمدد الحروف الهيروغليفية. ونحن نجد هنا تطبيقات على مساحات واسعة لأسلوب وذوق الآثار الخاصة بمصر القديمة علاوة على فن متقن تم تصويره من منطلق أفكار وأسلوب تتناسب مع الأصول المحلية والأخلاق والعادات المدنية والدينية لهذا البلد. أما التنفيذ أو التمام المتكلف لكل النقوش بكل تفاصيلها فهي الخاصية التي عجز الرسم أن يعطينا عنها إلا فكرة ناقصة. فيجب أن نتصور في الواقع أن أصغر حلية أو حتى الحروف الهيروغليفية البالغة الدقة قد تم تنفيذها بنفس العناية والنقاء الذين اعتمد عليهما الفنانون المصريون عند إنجازهم للأشكال الكبيرة، وإن كانوا قد أطلقوا العنان فيها لمزيد من الحرية والتطوير لفنهم. أضف إلى ذلك أنه من المحتمل أن تكون الألوان الزاهية هي التي زادت من جمال هذه النقوش^(١).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن حليات الكورنيش والإفريز الخلفي للمعبد غير مشابهة لكرانيش وأفاريز الواجهات الجانبية إلا إن تناظراً وتماثلاً كبيران يسودان بين مختلف الحليات كلها - في حقيقة الأمر - تهدف إلى شئ واحد وهو إحياء ذكرى إيزيس في كل مكان فهي الإلهة التي من أجلها تم تكريس معبد دندرة. وفي هذا الصدد، كان المصريون على درجة عالية من الاهتمام بالآداب ويفضل تنويعهم في التفاصيل كانوا يتجنبون الرتابة التي قد تنتج من التمثيل الضروري والمكرر للموضوع ذاته.

وتتألف حلية الكورنيش من قرص مجنح يرافقه أبيس ويطلق أشعته على قرص يضم إيزيس ومعها كل رموز الألوهية. وهذا القرص كائن فيما يشبه التجويف وهو يمثل خير تمثيل القمر في صورته الهلالية حتى إن هناك ما يدعو للاعتقاد بأننا أردنا من ذلك أن نشير إلى نجم الليل وهو القمر والذي كان يقصد به إيزيس. وعن جانبي القرص ترتفع أشكال في وضع القرفصاء من فوق

(١) انظر ما ذكرناه آنفاً .

مصطبتين الشكل الأول لأوزوريس برأس صقر، والثاني لإيزيس ويعيط بهذا الرمز أفاعى مجنحة برأس أسد. وفي الإفريز نجد قناعاً لإيزيس يحتل منتصف الحلية ويملؤه قرص يحيط به قرنا ثور، وهو موضوع فوق كاس. وعن الجانبين نجد شخصاً في وضع القرفصاء وبرأس صقر علاوة على خرطوش هيروغليفي يملؤه أغطية رأس رمزية. ويحتضن كل هذه الرموز طيور عقاب اجنحتها منبسطة. أما الفرجة التي تفصل بين الحليات فمملوءة بما يشبه القوائم والخطوط الهيروغليفيه.

وفي أسفل الإفريز، يوجد عشرة نقوش يبلغ ارتفاعها نحو المترين، تم نقشها على كل مساحة الواجهة. وهذه النقوش موزعة بالتناظر نسبة لأسدين في وضع القرفصاء وحجمهما ضخم وبارزان بنصف جسمهما على خلفية الجدار المارى. وتتألف النقوش من شخصين ثم ثلاثة ثم أربعة ثم خمسة وهؤلاء الأشخاص يقدمون جميعهم القرايين لإيزيس، وأوزوريس الذي أحياناً ما يظهر برأس صقر. وتتمثل هذه القرايين في صلوات خاصة بمعبدة إيزيس وأوانى هي رمز للفيضان. وهناك أشكال صغيرة لحورس وهو يرتفع من فوق مصاطب من سيقان وزهور اللوتس ويقدم أيضاً أشياء مماثلة. وفي أحد هذه النقوش نرى الشخص الذي يحمل رأس أبيس أو تحوت وهو مستغرق في الكتابة وهو يمسك في يديه قلماً رقيقاً وعصا محززة يملوها ما يشبه المصباح.

وفي القسم المتبقى من الواجهة، نجد نقشين كبيرين يفصل بينهما رأس ضخمه لإيزيس وقد تم نقشها في وسط سور وهي ممثلة وهي تحمل كافة رموز الآلهة حيث يتم تقديم القرايين لآلهة مصر. ونحن نرى إيزيس على رأس المسيرة وفي آخرها. ويسبقها حورس الذي يمد ذراعه وهو يقدم صورة للآلهة ويحمل في يده اليسرى علامة الحياة. ومن بين هذه الآلهة، نجد حريوكرات وأوزوريس برأس إنسان وبرأس صقر. ويقدم بطل مصرى القرايين وهو ملك بلا شك ومن السهل على الأقل التعرف عليه من رداء وغطاء رأسه ويصفة خاصة من طائر العقاب الذي يحلق فوقه. هكذا رأينا دائماً ملوك مصر ممثلين في النقوش التاريخية التي تزين معابد طيبة. وهنا تتميز الشخصية بثراء ملابسها. وفي

الواقع إن ثياب الملك مزينة بالكثير من التطريز. كما أن ثايا الأقمشة الخفيفة والشفافة وانعكاساتها تم التعبير عنها في هذا النقش بشكل أفضل مما هو عليه في غالبية النقوش التي تحمل أشكالاً مماثلة. ونجد على رداء البطل شخص يمسك بمقعدة وعلى أهبة الاستعداد لضرب عدد كبير من الضحايا الراكمين وهم أسرى بلا شك ويمسك بهم من شعورهم. وهناك أسيران آخران أذرعهما موثقة من خلف ظهرهما ومكبلين بالأغلال إلى المجموعة الرئيسية. ومما لا شك فيه أن هذا الرمز بمثابة تلميح عن سلطة وشجاعة البطل. وهناك أيضاً صقور منقوشة على الرداء وعلى غطاء الرأس في إشارة واضحة إلى سلطانه المستمد من الآلهة أنفسهم وهو يحرق البخور أمام الآلهة. ومن خلفه، توجد رايات وامرأة ترتدي الثياب الفخمة تقدم بإحدى يديها صورة لإيزيس وبالإحدى الأخرى ما يشبه الإناث. ومن بين القرابين الموضوعة أمام البطل، نرى الأواني المختلفة الأشكال والخبز وزهور اللوتس وغيرها من الأشياء المقدمة في العبادة المصرية. ويبلغ طول الشخصيات الممثلة في هذه النقوش الضخمة أربعة أمتار باستثناء أغطية الرأس التي يبلغ ارتفاعها مترًا واحدًا.

ويحمل أساس الواجهة حلية تتألف من عدد كبير من الأشكال الصغيرة الواقفة لنساء ورجال على التبادل: بعضها له رأس صقر أو أسد أو كبش وللمعض الآخر قناع ثور. وتحمل جميعها قرابين متنوعة تتمثل في الأواني وزهور اللوتس والتماثيل التي تأخذ شكل المعابد وفي الأطعمة. وهي تتقدم لتقديمها لثلاثة آلهة من بينها أوزوريس برأس صقر وإيزيس.

وليس بوسعنا تقديم تفاصيل دقيقة عن النقوش التي تزين الواجهات الجانبية للمعبد، فهي - في غالبيتها - مخبأة تحت الأنقاض أما التي تتحصنها بالفعل، ولم يتسن لنا الوقت لرسمها، فلم تقدم لنا شيئاً مميزاً وجديراً بجذب الانتباه: فهي تمثل دائماً شيئاً واحداً وهي القرابين المقدمة للآلهة المصرية. إلا أننا نرى على الواجهة الشرقية نقشاً^(١) يظهر عليه أربعة ضحايا من البشر يتم

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ١١، المجلد الرابع.

نحرمهم أمام إيزيس وأوزيريس وهم راكعون ومكبّلون بالأغلال. ويقوم الكاهن بفرز رأس حرية في رأس واحد من الضحايا ويبدو مستعداً لنذبح الثلاثة الآخرين على التوالي.

وعلى نفس الواجهة الشرقية، نجد نقشاً^(١) بالغ الغرابة وما كنا لنعتبره تمثيلاً للعبة أو صاري الجوائز. لو كنا رأيناه في أحد المقابر، حيث لاحظنا لأكثر من مرة مشاهد عادية للحياة المدنية للمصريين: ولكن هناك ما يدعو للاعتقاد بأن علينا إعطاء هذا النقش معنى رمزياً وهو منقوش على جدران معبد مخصص لإيزيس؛ حيث يذكرنا كل شيء بالعبادة الجادة المقدمة لواحدة من أكثر الآلهة تقديراً في مصر.

أما حريوقراط، إله طيبة المعبود، فنراه واقفاً فوق منصة وعضوه الذكري منتصب وهو يحمل مدقاً للحبوب فوق ذراعه الممدودة في الهواء وفي رقبته نجد تمويذة معلقة تمثل واجهة أحد المعابد. ومن خلفه، نجد بعض رموز العبادة وهي ممثلة في غطاء رأس رمزي يظهر منه جزء معبد وساق لزهره اللوتس يعلوها قرنا ثور وزخارف لولبية على شكل الكروم تحيط بالقرنين. ونجد هذا الرمز في مدينة هابو ومن خلف الإله الذي يمثل المسيرة الانتصارية لمسيروستريس^(٢). وقد وضعت نفس هذه الرموز في أعلى صاري قائم أمام الإله، وهو الآن مثبت في الوضع الرأسي بواسطة أربعة حبال يجذبها رجلان لا يحملان أي علامة مميزة وهناك أربعة حبال أخرى مريوطة بالصاري وهي مثبتة إلى الأرض ومشدودة جيداً ويتسلق كل منها رجلان تميزهما الريشة التي تعلى رأسيهما. ويبدو أنهما يهدفان من وراء بذل الجهد إلى بلوغ مختلف الرموز الموضوعة في أعلى الصاري. وأمام الإله، يوجد كاهن يقدم ما يشبه كوز السنوبر بذراعه اليمنى الممدودة إلى الأمام وهو يمسك بيده اليسرى المتكئة على عصا أداة يصعب التعرف على غرض استخدامها^(٣). هل كان يراد من ذلك تمثيل مشهد

(١) انظر اللوحة رقم ٢٥، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ١١، المجلد الثاني وكذا الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع، القسم ١.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ١١، المجلد الرابع.

تلقين لأسرار إيزيس التي تعتبر مصدراً للحكمة والحقيقة وأساس لهما، حيث تمتلئ الرموز قمة الساري؟ وهذه الشخصيات التي تحمل الريشة وتقوم بتسليق الساري، هل هي رمز للمتدربين الذين يحدد الارتقاء الذي بلغوه ودرجة العلم التي وصلوا إليها؟ وهؤلاء الرجال الذين لا يحملون أية علامة مميزة، الذين يبدون كمن يدعمون الصاري ألا يمثلون الشعب الذي يكتفى بحسب بالإبقاء على بناء الدين دونما أية رغبة في معرفة أسرارهم؟ وقد أعطى السيد دونون وصفاً مماثلاً عند تعرضه بالشرح لنقش مشابه تقريباً للذي انتهينا لتونا من وصفه وقد رأى نقشه هذا على جدران معبد دندرة^(١).

وتجدر الإشارة إلى أن الكورنيش والإفريز المتوجين للواجهات الجانبية للمعبد لا تقل تميزاً عن غيرها على الواجهة الخلفية من حيث تنوع الحليات والدقة المتبعة لنقشهما^(٢). ويمثل القسم الأساسي قرصاً مجنحاً تصاحبه حية كوبرا ويطلق بعض الأشعة الضوئية على قرص به إيزيس، وعن جانبي القرص نجد أوزوريس برأس صقر وإيزيس وهما في وضع القرفصاء ومرفوعان على مصطبتين. ونجد أيضاً نقوشاً هيروغليفية يعلوها أغطية رأس رمزية وحيوانات خرافية مجنحة بجسم ثعبان ورأس أمد وهي تكمل الحلية التي تتكرر إحدى عشرة مرة على مساحة كل واجهة جانبية. ويمثل الإفريز قريئاً لإيزيس يتوسطه قناع هذه الإلهة. وعلى الطرفين، نرى طيور عقاب مبسطة الأجنحة وعلى رؤوسها أغطية رمزية، كما نرى خطوطاً هيروغليفية وأنواعاً من القوائم، ويقدم القرابين أشخاص في وضع القرفصاء ومرفوعة على منصات وأوان، وكذا حورس وهو واقف فوق مصطبة. أما الواجهة الجانبية للرواق، فيزينها نقوش مشابهة تقريباً لتلك التي قمنا بوصفها حيث لاحظنا عملية ذبح غزالة أمام أوزوريس وهو برأس صقر ومعه إيزيس. والإفريز والكورنيش مماثلان لما قمنا بالتمريف بهما، إلا أن نقوشهما أكثر وعدد

(١) انظر اللوحة رقم ١٢١ من الرحلة في الوجه اليسرى والتبلى بصر، شكل ٨ لما كان السيد دونون لا يشير في مزملة إلى مصدر رسمه، فإن الاختلافات التي يتبعها بين رسمه واللوحة ٢٢ الشكل ١١ تجعلنا نعتقد أن الموضوعين متماثلان، ولكن تم الحصول عليهما من موقعين مختلفين بمعبد دندرة.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ٣، المجلد الرابع.

شخصياتهما أكبر^(١)، ويمثل القرص المجنح، الذي يطلق أشعته على قرص يضم قناع إيزيس، الجزء الأساسي من حلية الكورنيش وعن جانبي القرص نجد تمثيلاً لأشخاص يقدمون القرابين لأوزوريس برأس صقر وإيزيس، ومن خلف حورس، نرى على أحد جانبيه قرص مجنح بثعبان وعلى جانبه الآخر قرص يأخذ شكل هلال القمر. وتنتهي الزخرفة بنقوش هيروغليفية وحية مجنحة ويجعل وسط الإفريز حلية عبارة عن قناع إيزيس على كل جانب من جانبيه نجد أشكالاً في وضع القرفصاء تحمل في يديها المرفوعة في الهواء عصي محززة. نلاحظ أيضاً حورس الذي يقدم القرابين لأوزوريس برأس صقر وإيزيس، وكل هذه الشخصيات مرفوعة على منصات كثيرة الزخارف، وهناك أشكال خرافية ونساء متوجة بزهور اللوتس تقدم القرابين للآلهة. وتنتهي الحلية بنقوش هيروغليفية وأشكال لحربو قراط، وهو جالس على العرش علاوة على نساء هن بلا شك كاهنات إيزيس ولهن أجنحة ويبدو أنها تقوم ببسطها لحماية المشهد الذي وصفناه لثونا.

المبحث السادس : المبنى الجنوبي

خلف المعبد الكبير، وعلى مسافة نحو اثني عشر متراً، نجد المبنى الجنوبي الذي يتألف فقط من أربع حجرات، والجدار الجانبى الغربى وجزء من الجدار الأمامى متهدمان. ويتخذ هذا المعبد الصغير شكلاً شبه مربعاً كما أن أحد أبعاده والذي يبلغ أحد عشر متراً لا يقل عن الآخر إلا بمقدار سبعمين سنتيمتراً. أما الحجرة الأولى، فلقد كانت بمثابة بهو يبلغ طوله ثمانية أمتار ونصفاً وعرضه متران وثلاثاً. ويملو الباب الذى يسمح بالدخول إليه كورنيش مزين بقرص مجنح. وفي خلفية البهو، نجد ثلاثة أبواب، يؤدي الاثنان الطرفيان إلى دهليزين يبلغ طول كل منهما ٤٠، ٥ أمتار وعرض كل واحد منهما ١، ٣٠ متراً. أما الباب الأوسط، فيؤدي إلى حجرة رئيسية كانت بلا شك قلمس أقداس المعبد. يبلغ عرضها ٣، ٧٥ أمتار وطولها مساو لطول الدهاليز. أما خرجة هذا الباب علاوة على المتب والكورنيش، فهو متوجه بحيات. أما البابان الجانبيان، فلا يحملان إلا مجرد إطار.

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ١، المجلد الرابع.

تغطي النقوش هذا الأثر. ومن الخارج، نجد أن للكورنيش وللإفريز حليات لا تقل في ثرائها وتنوعها عن حليات المعبد الكبير^(١). أما باقي الزينة، فتأخذ شكل مشاهد من نوعية تلك التي تحدثنا عنها سالفاً بإسهاب وحيث تحتل الآلهة إيزيس مكاناً متميزاً. وعلى الجدار الجانبى جهة الشرق، نرى فتحة باب تتخذ موقعها في مواجهة البوابة الشرقية تماماً الذى سنتحدث عنه لاحقاً. وفي داخل المعبد، نجد تصويراً لإيزيس وهى تحمل حورس بين ذراعيها. ويبدو أن الجميع يدافعون عن هذا الإله ضد كل أنواع الشرور. ولا تتولى رعايته إلا النساء اللائى لهن رأس بقرة ويتم إرضاعه فى كل مراحل العمرية من الطفولة وحتى البلوغ. وأخيراً، فإنها مشاهد مشابهة لتلك الموجودة بداخل التيفونيوم وتوقفنا عندها بكل تقاصيلها. وفى نهاية قدس الأقداس، تم نحت نيشة، منحوت فيها تماثيل مجسمة تعرضت فى غالبيتها للتعطيم؛ إلا أننا يمكننا التعرف رغم ذلك، على شكل صغير لحورس واقفاً وذراعه إلى جانبه، وقد كان هذا الشكل موجوداً أمام تمثال أكبر بكثير، وإن كان فى حالة تلف شديدة يتعذر معها افتراض الشخصية التى كان يمثلها. ويزين تبليطة قدس الأقداس زخرفة لزهرة اللوتس، حيث نجد هذا النبات فى كل حالات نموه كما نلاحظ كوبرا واقفة على باقة من زهور اللوتس ويوجد الطائر بين قرص ربما يمثل القمر، وطائر عقاب يرمز للشمس وموضوع على مذبح. ومما لا شك فيه أن لكل هذه الرموز علاقة ما بفيضان النهر مع اقتراب فترة الانقلاب الصيفى. ويزين السقف أشكال لإيزيس غير متناسبة فى مقاييس الجسد والأعضاء وتغطي كل مساحة السقف. ونلاحظ أيضاً شمساً ترسل أشعتها على رأس إيزيس.

وهذا الرمز نفسه هو بحق رمز الأبراج الفلكية الموجود فى المعبد الكبير حيث يشير إلى الشروق الاحتراقى لنجم الشعرى^(٢). وحقاً إن كل شئ يدعو للاعتقاد أن المبنى الذى وصفناه لتونا كان مخصصاً بصفة رئيسية لإيزيس وحورس. إنها على الأقل النتيجة التى يمكن لنا أن نستخلصها من تعدد أشكال الآلهة المصرية بين النقوش التى تزدهم بها الجدران.

(١) انظر اللوحة رقم ٣٤، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ٧٠، الشكل ١، المجلد الرابع.

المبحث السابع: الباب الشرقي

يحيط بالباب الشرقي السور الكبير الذي يطوق المبنى الرئيسية لدندرة. فهو مدفون بصورة شبه كاملة تحت الأنقاض الناتجة عن تدمير منازل الخاصة التي كانت، على مختلف العصور، جزءاً من مدينة دندرة. ويمثل هذا الباب تماماً في شكله ومقاييسه الباب الشمالي. علاوة على أن هناك تناظراً تاماً بين نقوش هذين المبنيين. أما المدخل الموجود به الباب الخشبي الذي يفلق الكوة، فهو يعمل الكثير من الحليات الدقيقة التفاصيل والتي تتألف من علامة الحياة، بالإضافة إلى أذرع تحمل الصولجانات المزينة برأس الغزال والنقوش الهيروغليفية المصحوبة بالشعابين والأشكال التي تجلس القرقرصاء، التي تحمل في يديها المرفوعة عصا محززة تنقوس من فوق رؤوسها^(١).. كل هذه الحليات تتخذ مكانها من فوق كؤوس أو أوان مزينة بالكثير من التفاصيل الدقيقة، ويفصل بينها خطوط من النجوم والنقوش الهيروغليفية.

ويتميز الباب الشرقي بنقش مكتوب بحروف يونانية جميلة تتكرر على قمم الكورنيش. ويحيطنا هذا النقش الكتابي الذي تم التحديث عنه حديثاً مطولاً في مكان آخر^(٢). عن أنه في عهد الإمبراطور قيصر وهو الإله وابن جوبيتر الذي تولى التحرير عندما كان أوجست يوباوس أوكتافوس حاكماً وماركوس كلوديوس بوسطوموس قائداً عاماً وتريفون قائداً خاصاً للقوات، قام مواطنو العاصمة والبلدية بتخصيص البوابة لإيزيس وهي الإلهة العظيمة وكذا للإلهة التي تم تكريمها معها في العام الحادي والثلاثين من حكم قيصر في شهر توت المقدس^(٣).. ومن مختلف المقارنات التي أتيت لنا فرصة القيام بها في وصفنا العام لمطية، سمينا إلى التعرف على ما كان اليونانيون يطلقون عليه اسم Prop

(١) ترى حليات مطابقة تماماً في اللوحة رقم ٢٤، الشكل ٤، المجلد الرابع.

(٢) انظر دراسة السيد جومار حول النقوش الكتابية التي جُمعت من مصر.

(٣) فيما يأتي نص النقش الكتابي اليوناني: «في عهد الإمبراطور قيصر الإله، ابن الإله الصر، المجلد إله بوبليوس أوكتافوس هيجيونوس، ماركوس كلاوديوس بوسطوموس بقائد من المدينة الوسطى وقانون الإله إيزيس، الإلهة العظيمة ومشابهة الآلهة في العالم».

«قيصر توت أغسطس»

are هي الآثار المصرية. وراينا أنهم كانوا يطلقون هذا الاسم إما على مجرد باب، أو على صرح ، أو على مجموعة الصروح التي يفصل بينها أفنية . أئبغى لنا أن نستخلص مما ذكرناه أن البوابة، التي يجزم بتقديمها النقش الكتابى الذى أشرنا إليه لتونا، كانت تتألف فقط من الباب الذى لايزال قائماً والذى يتركز على جوانبه جدار الفناء ؟ أو أن هناك مبانى أخرى كانت تزيد من مساحة البوابة وحجمها ؟ وليس لدينا ما يدفعنا إلى التمسك بهذا الفرض الثانى ؛ حيث لم نر أى حطام لأثر كبير بين الباب الشرقى والمبنى الغربى حين قمنا بالبحث عنها فى هذه الأماكن.

المبحث الثامن: السور الشرقى

على مسافة أربعمائة متر تقريباً من الباب الشرقى، ومع اقترابنا من سلسلة الجبال الليبية، نجد سوراً صغيراً مربعاً من القرميد الطوب يبلغ طول كل من أضلاعه مائة وعشرين متراً . ويمتلئ الفناء بتلال الأنقاض التي تشير إلى وجود مبانى قديمة، وكل شئ يدعو لاعتقاد أنه كان هناك معبد مصرى فى هذا المكان. وهناك أيضاً على مقربة من الزاوية الشمالية الغربية باب من الحجر الرملى فى حالة جيدة جداً وهو مشابه للأبواب الشمالية والشرقية، إلا أنه أصغر من حيث الأبعاد . وتشير بعض الاقتلاعات الموجودة على جوانب هذا الباب إلى أنه ربما كان يشكل بوابة مع غيره من المبانى التي دمرت الآن، أو التي لم يتم الانتهاء منها أبداً . وتتم النقوش التي تزين هذا الباب عن دقة متناهية . علاوة على أن ثياب الشخصيات متنوعة للغاية وتتم عن الشراء . أما النقوش، فهي تحمل صوراً لمختلف الحيوانات التي يتم ذبحها، إما لأوزوريس برأس صقر، أو لإيزيس . وفى أحد هذه النقوش البارزة^(١)، نرى التعذيب الذى كان يتعرض له اثنان من الرجال الملتحين حيث يقوم أحد الكهنة بفرس رمحه فى جسديهما وهناك أسد على أمة الاستعداد لالتهامهما . وفى نقش آخر، نرى تمساحاً صغيراً على وشك أن يذبح؛ فهناك كاهن مصرى يسحقه تحت قدميه ويفرس رمحاً فى فمه . وعلى

(١) انظر اللوحة رقم ٢٥، الشكل ٢، المجلد الرابع.

نقش ثالث ، نجد حيواناً مكبلاً بالأغلال وإن كان من الصعب تحديد نوعه وذلك لتعرض النقش للتهشم؛ وإن كان يظهر فيها الكاهن فى وضع غرس رمح يمسكه باليد اليمنى، كما تبدو أغلال القيود المزدوجة التى تكبل الحيوانات لها شكل مستطيل وتمت صناعتها بكثير من الدقة. وعموماً، وإن نقوش باب السور الشرقى تم تنفيذها بالإتقان نفسه الذى لاحظناه فى المعبد الكبير.

ولو كنا نهمل حتى ذلك الحين، بُغض أهل دندرة للتماسيح^(١) لكنا وجدنا خير دليل على ذلك فى النقوش التى وصفناها لتونا وكذا فى نقوش القاعة المكشوفة بجناح الأبراج الفلكية^(٢). حيث نرى اثنين من هذه الحيوانات، وقد سحقها شخص مغطى بجلد صقر. والحق أن الفقرة التى يتحدث فيها استرابون عن كراهية هؤلاء السكان للتمساح غريبة للغاية حتى إننا لا نستطيع إلا أن نورد فى هذا السياق.

حيث يقول هذا الكاتب^(٣) : 'يُفرض سكان دندرة - دون غيرهم من المصريين - حيوان التمساح، فهم يعتبرونه أخطر الحيوانات المفترسة على الإطلاق، إلا أن

(١) يتحدث جوفينال فى قصيدته الهجائية الخامسة عشرة عن البض القائم بين سكان كرم أمبو وسكان دندرة بشأن الإجلال الذى كان يكنه كل من الشميين للحيوانات التى كانوا يعتبرونها مقدسة، وقد عبر عن ذلك قائلًا: 'وبين الجيران القدامى توجد تقاليد قديمة حيث تظهر للكرامية الأبدية ولا مكان لجرح الهم. ويُعرق الأوميوس ويتهيرا فى الحال، ومن الجانبين، تجد الغضب الواضح لأن الشعوب التريبة، تكره كل المكان، ويتقون بأنفسهم وبما يملكون وبالألهة.

من ولد؟ فأروس بشينكي، كيف يقيم فى مصر التمساح ييجل؟ أى جزء فى حدائق الألفس؟ هل مربى؟ إنه فى الأزرق مع سمك الأنهار هناك.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٣) وبعد ذلك فالأهمية، فإن التمساح بالنسبة لباقي المصريين لم يعد يُيجل، وأصبح صديقاً لكل الحيوانات المتوحشة كما يعتقد، بينما البض الآخر من المصريين على الرغم من رؤيتهم لمصاهرة هذا الحيوان وأنه من يكون ضحية التمساح يصير مقدساً ولكنه يظل متجنباً من الناس، والآخرين يفكرون بأن وسيلة التخلص منه نهائياً، وعلى الرغم من أن بصيلات من الطيبى أن يسانوا من خطر التماسيح ويواجهوها، فإنهم كانوا يقدمون لها الأطعمة وقسموها وأنه لا أحد من هؤلاء عالى أو أشكى من التماسيح ولكنهم كانوا يسبحون ثم يمدون ناقصين واحداً آخر فوسية للتمساح. أما بالنسبة للرومان، فكانوا ينامون بمسحة التماسيح ويعتبرونه فضلاً وشرافاً، وأن الضمب الندرى، كان يصطادها وهكذا كان يطلق عليه ويمرق الجزء للربح تجاه هذا الجانب، ولتدع الحيوانات المتوحشة تختبئ فى المياه (استرابون، الجغرافيا، الكتاب ١٧، ص ٨١٤، ٨١٥).

هناك بعض المصريين - رغم معرفتهم التامة بأن هذا الحيوان مفترس وضار بالإنسان بدرجة كبيرة، إلا أنهم يمجّدونه ولا يلحقون به أى أذى، أما سكان دندرة فهم يتعقبونه بالسبل كافة ويقتلونه. بل إنه وفقاً لبعض المزاعم، فإن شعب دندرة - مثله مثل شعب بسيللى لديه خاصية طبيعية تحميه من عضه الثعبان - لديه القدرة بعدم الشعور بالضيق تجاه التماسيح. بل إنهم يفوضون فى المياه الموجود بها تلك الحيوانات البرمائية ويسبحون فيها فى كل الاتجاهات وهذا ما لا يجزئ أى شخص آخر على القيام به. وعندما كانت تنقل التماسيح إلى روما للمشاركة فى عروض السيرك كان بعض من سكان دندرة يلحقون بها. وكان يتم إعدام حوض لهذه الحيوانات تخترقه فتحة عند أحد جوانبه تخرج منها التماسيح من الماء لتستلقى فى الشمس. وكان سكان دندرة يستخدمون الشياك لجذبها من الحوض وعرضها فى الحلبة حتى يشاهدها المتفرجون ثم يعيدونها إلى الحوض بعد أن ينزلوا إليه بأنفسهم."

وفى تلك الفترة نفسها، يحدثنا استرابون عن تقديس أهل دندرة لفينوس. وهذا بداهة ما نستخلصه من وصفنا المفصل للمعبد الكبير فى دندرة حيث نجد فى الواقع، وفى كل مكان، على النقوش والأفاريص وفى أكثر الأماكن وضوحاً من المبنى صورة إيزيس وهى نفسها التى كان اليونانيون يطلقون عليها اسم أفروديت أو فينوس. وبقية استشهاد استرابون جدير بالملاحظة. فعلى الواقع أن هذا العالم الجغرافى يقول^(١) إنه من بعد معبد أفروديت، نجد معبد إيزيس ثم ما يطلق عليه اسم تيفونيا والقناة المتوجهة لمدينة قفط وهى مدينة مشتركة للمصريين والعربان. أيمكن لنا أن نمنع أنفسنا من أن نرى فى كل ذلك إشارات للمعبد الكبير فى دندرة، المعبد الصغير لإيزيس وحورس الواقع من خلف المبنى والتيفونيوم ؟ وهذا الاستنتاج نستخلصه من حالة الأماكن. ويرجع من هذا الرأى

(١) ويعد معبد الإلهة أفروديتس أو إيزيس المقدسة، وقد عرف الخبر بواسطة تيفونيا وخليج القناة المدينة العامة وال شهيرة عند المصريين والعرب.

اطلال القناة المؤدية إلى قفط. وفي الواقع إن مياه الفيضان تصل اليوم حتى أسفل أنقاض دندرة وهي تجرى على أرض بها انخفاض طبيعي يظهر استمراراً لقناة نجد آثاراً لا التباس فيها في مكان أعلى بقليل بمحاذاة الصحراء. من هنا، تصل مياه النهر وحتى الأكمة الاصطناعية التي ترتفع من فوقها معابد دندرة القديمة.

ونستخلص من ذلك أن مبانى دندرة كانت قائمة وقت سفر استرابون إلى مصر أي زمن الغزو الروماني. وسوف نمود إلى الحديث عن هذا الاستنتاج لاحقاً، الذي يهمنا كثيراً نسبة إلى ما نريد قوله بشأن الآثار القديمة في مدينة دندرة^(١).

المبحث التاسع: ملخص للمعلومات التي كانت متوافرة لدينا بشأن معابد دندرة قبل الحملة الفرنسية

لقد التزمنا - حتى الآن - في وصفنا للآثار المصرية القديمة، دون ذكر روايات الرحالة الذين سبقونا. وقد استهدفتنا، من تبنى هذا الموقف استبعاد المناقشات العقيمة بعض الشيء، التي لا يمكن أن تثمر عن شيء، للوصول إلى أدق المعلومات بشأن الآثار التي كان يتمين علينا وصفها. ونحن نعتقد، بأنه يتمين علينا، بشأن مبانى دندرة، عدم الالتزام بالقواعد التي وضعناها. وعليه، ومن قبل الانتهاء من وصف الآثار القديمة المميزة، فسوف نعرض ملخصاً للمفاهيم التي كنا نعتقد وقت الحملة الفرنسية على مصر، وسوف يتيح لنا ذلك الحكم على كم المعلومات التي سنحت لنا بفضل الظروف المواتية المسائدة من حولنا آنذاك. لقد سبقنا العديد من الرحالة الذين جابوا صعيد مصر إلا أننا سوف نقصر حديثنا على من نرى بأقلهم أنهم أعطوا فكرة إيجابية عن الآثار في دندرة.

(١) انظر فيما يلي.

فالمسيد ب. سيكارد، الذي كان يجوب صعيد مصر في شهر سبتمبر ١٧١٤م، لا يبدو أنه رأى معابد دندرة إلا من مدينة قنا الواقعة قليلاً إلى الشمال على الضفة اليمنى للنيل. فهو لا يتحدث عن تلك الآثار إلا ليذكر لنا قصة غريبة في كل تفاصيلها. فهو يزعم، وفقاً لمقولة كاتب غربي، أن لمعبد دندرة مدداً من النوافذ مساوياً لعدد أيام السنة. وأن هذه النوافذ متراسة بشكل يسمح لكل منها باستقبال أشعة الشمس على التوالي بحيث تعبر كل نافذة عن أحد الأبراج الفلكية. إلا أنه لم يوجد ما يشبه ذلك في البناء كما ذكرنا.

وكان بول لوكاس أيضاً ضمن من رحلوا إلى مصر في عام ١٧١٤م. وهو أول من أعطى شكل المعبد الكبير في دندرة إلا أنه أشبه بالرسم الكاركاتيري الذي لا شكل له من أن يكون تصويراً دقيقاً لأحد أجمل الآثار المعمارية المصرية. فهو رسم منفذ بلا تناسب أو ذوق، ويوسفنا التأكيد بأن الكاتب لم يلجأ إلى قياس أي من أجزائه لتقيده. بل هناك أيضاً ما يدعو للاعتقاد أن المشهد الذي قدمه لنا السيد بول لوكاس لم يرق به في موقع الأثر نفسه؛ وإنما نتيجة ذكريات مبهمه. كتلميذ بالمدرسة، حتى إن لم يكن متدرباً بالقدر الكافي على فن الرسم، يوسعه رسم المشهد المتمثل أمام عينيه بشكل أفضل. فلقد ذكر لوكاس أنه لم ير إلا الجرانيت في مباني دندرة، بينما كل المباني من الحجر الرملي باستثناء كتلتين حجريتين من هذا الحجر تم استخدامهما لتتويج باب مدخل الرواق. أضف إلى ذلك أن الكاتب - في وصفه البالغ الإيجاز - قد ركن إلى المبالغة التي لجأ إليها في أقسام الكتاب كافة. فهو يقول إن احتضان أحد أعمدة الرواق بالكامل يحتاج إلى ثمانية رجال على الأقل في حين أن محيطها لا يصل بالضبط إلى سبعة أمتار. ولو كان علينا أن نصدق القول، فهذا معناه أنه في أثناء رحلته كان هناك سبعة أبواب مشابهة لتلك التي تسبق المعبد الكبير والتي يعطيها اسم بائكة، في حين أننا لا نرى منها الآن إلا ثلاثة فقط، ولا شيء يدل على أنه كان هناك المزيد. وعن جانبي هذا الباب، لاحظ وجود مبنين اعتبرهما بمثابة مخفر الحرس وأحد هذين المبنين لا يمكن أن يكون إلا التيفونيوم، أما الآخر، فعلى الأرجح أنه لم يكن له أي وجود على الإطلاق إلا في مخيلة بول لوكاس. أما جرانجر فهو أدق

الرحالة حديثاً عن مبانى دندرة. وللأسف، فإن وصفه قد جاء غير مستفيض البتة؛ فلقد تمسك بحسب بالتعريف بتوزيع المعبد الكبير وبأبعاد حجراته الرئيسية التي بدت للعيان، ولم يبذل أدنى جهد للدخول فى أقسام المبنى التى باتت مردومة اليوم حتى أسقفها تقريباً. وقد قام جرانجر برحلته إلى مصر فى الفترة ما بين (١٧٣٠ و ١٧٣١م) ولا يتضمن مؤلفه أية أشكال. أما بوكوك، وهو أدق وأعلم الرحالة حديثاً عن الآثار المصرية، إذ يقدم وصفاً دقيقاً لها، لا يجد فيه أكثر القراء صعوبة، فهو لا يتحدث كثيراً بالتطويل عن مبانى دندرة، وهو يصف فى بضعة سطور هذه الآثار التى تأتى فى المرتبة الأولى من بعد آثار طيبة، كما لا يتضمن الأطلس الملحق برحلته أى رسم لها.

وكان نوردن فى مصر فى الوقت نفسه تقريباً الذى كان بوكوك يقوم برحلته إليها، أى فى حوالى عام ١٧٣٧م، ولم يبق إلا بالتوقف أمام قرية دندرة؛ فهو فى صموده النهر أو فى هبوطه منه لم يستطع مقاومة تفنت "ريس" القارب الذى كان يستقله والمعارض دائماً لفكرة نزوله منه لزيارة المعابد الموجودة فى موقع دندرة القديمة. ومن المرجح أن هذا الرحالة لو كان قد استطاع أن يقدم لنا صورة لهذه الآثار، لما جاءت مطلقاً فى مقياس رسم أكبر من مقياس الآثار الأخرى المثلة فى مؤلفه؛ وعليه ينبقى علينا الاتفاق فى رأى بأنه لو كانت موجودة لكانت غير كافية إطلاقاً لإشباع الفضول الذى تثيره هذه المبانى المميزة. فكل من قاموا برحلة إلى مصر، اتفقت آراؤهم فى أن لوحات نوردن قادرة على إحياء ذكرى الآثار لدى من يعرفها بالفعل، وأنها ليست خليقة - فى كل الأحوال - بإعطاء فكرة دقيقة بعض الشيء لمن لم يجوبوا البلاد. وأكثر الرحالة المعاصرين حديثاً بمزید من التفاصيل عن أطلال دندرة هو الرحالة الإنجليزى بيرى؛ فلقد جاب مصر فى عام ١٧٤٠م. وقد جاء وصفه فى الطبعة الجديدة لنوردن التى قام بنشرها السيد لانجليه، وقد جاء وصفه دقيقاً ومفصلاً إلى حد كبير إعراباً عن إعجابه الشديد بمبانى دندرة. بيد أن رديم المبانى لم يسمح لبيرى البتة من إصدار أحكام صائبة حول توزيعها؛ فقط لو كان قضى فترة إقامة هادئة وممتدة مثل التى أمضيها فى دندرة، لكانت قد توافرت له إمكانيات القيام بعمليات تنقيب

تسمح له بأن يعطى فكرة كاملة ومتكاملة عن كل أجزاء المعبدتين. وأهم ما يميز الوصف الذى قام به بيرى، هو أن هذا الإنجليزي، فى الوقت الذى ينتقد فيه بحق مبالغات بول لوكاس فهو يستمير منه _ رغم ذلك _ رسمة لمعبد دندرة بل أنه ذهب إلى أكثر من ذلك وقال إنه لا يجده أميناً تماماً على الرغم من أنه يقر بأن تصويره لا يعكس جماليات الأصل وأن بينهما فرقاً شاسعاً.

أما بروس، فهو واحد من آخر الرحالة الذين زاروا صعيد مصر. وقد نشرت روايته لتلك الزيارة قبل الحملة الفرنسية. وهو يتعرض بكثير من الاقتضاب لمدينة دندرة القديمة ولا يذكر إلا المعبد الكبير، علاوة على أنه لا يدخل - فى معرض حديثه عن هذا المبنى - فى أى تفصيل من شأنه أن يتيح لنا معرفة توزيعه أو أبعاده. فهو يكتفى فقط بوصف رؤوس تيجان رواق المعبد، وهذا ما يقوم به بشكل غامض إلى حد ما. وعلينا فى الواقع، أن نتفق على أن وصف هذه التيجان، التى تبدو أشكالها للوهلة الأولى غريبة ومعقدة، لا يمكن أن يكون واضحاً مادام أنه غير مصحوب برسم، وهذا ما لم يقم به بروس. وقد لاحظ هذا الرحالة جيداً أن نقوش المعبد الكبير تغطيها ألوان براقة للغاية وشديدة التنوع.

المبحث العاشر: ملاحظات حول قديم آثار دندرة

إن الرونق الذى يميز آثار دندرة، علاوة على التنفيذ المتقن للنقوش التى تزينها والرسم الأكثر دقة إلى حد ما وجمال الأشكال يجعلنا نمتدح فى الموقع نفسه أن هذه الأعمال ترجع إلى عصر أحدث وصل فيه الفن - كما تصوره المصريون - إلى أرقى درجات الإتقان. وقد لاحظنا أنه فى بلاد الصعيد العليا أن أرضية بعض الآثار التى كانت وقت إنشائها فى المصور الأولى مرتفعة فوق مستوى السهل المحيط قد أصبحت اليوم على نفس مستواها فى حين أن أرضية المعبد الكبير فى دندرة، ووفقاً لعمليات تسوية قمنا بها بدقة هائلة، لم تزل أعلى

بمقدار ٥٧, ٤ أمتار عن مساحة الأرض المحيطة. كل هذه الوقائع كانت تدفعنا للاعتقاد بأن معابد دندرة أحدث عمراً نسبياً من مباني بلاد الصعيد العليا إلا أننا لم نخلص إلى أنها قد شيدت على أيدي اليونان أو الرومان. إلا أنها النتيجة التي قد توصل إليها عالم آثار مشهور^(١) وإن كان لم يضمها على أساس الاعتبارات التي ذكرناها. وهي هذا الصدد، نحن لا نعتقد الرأي القائل بدراسة الأبراج الفلكية المصرية من أجل التوصل إلى نتيجة تتعلق بدرجة قدم هذه المباني أو اللوحات الفلكية المنقوشة. وقد تناول السيد فورييه هذه المسألة في أبحاثه القيمة حول الأبراج الفلكية المصرية. ونحن نهدف هنا إلى مقاومة رأى السيد فيسكونتي ليس بالاستناد إلى الاستنتاجات والحجج القائمة على دراسة النقوش الفلكية بل إلى الوقائع المرتبطة بهذه المباني نفسها من حيث مظهرها الخارجي وطبيعة النقوش وموضوعها وكذا من وجهة نظر أسلوبها. وسوف نكتفى بجمع الأدلة التي يمكن استخلاصها من كل ذلك للتوصل إلى النتيجة القائلة بأن معابد دندرة لم يتم تشييدها البتة تحت سيطرة الرومان علاوة على استحالة كونها ناتجة عن الفن المصري بعد أن أصابه بعض التغير تحت تأثير اليونانيين.

ويبدو السيد فيسكونتي على قناعة تامة بأن الأبراج الفلكية للمعبد الكبير في دندرة قد تم تنفيذها في هذه الفترة الزمنية التي كان فيها تحوت المعروف هو بداية السنة المصرية المحددة يتوافق مع كوكب الأسد، وهو ما حدث تقريباً منذ عام ١٢ حتى عام ١٣٢م، وربما أن نقوش أسقف المعبد لها والسمات نفسها التي تميز النقوش البارزة الأخرى التي تزين المعبد، مثلما أشرنا من قبل، فسيتربط على ذلك أن تشييد معبد دندرة الكبير قد تم على الأرجح في بدايات عهد الهيمنة الرومانية في مصر. ويضيف السيد فيسكونتي، من ناحية أخرى، أن هناك نقشاً كتابياً على الكورنيش الخارجي للرواق وأنه قد تمدر على السيد دونون أن ينقله، وأضاف أن بوسينا - لو عرفنا مضمونه - الفصل في هذه المسألة

(١) السيد فيسكونتي، انظر التبعة المقتضية عن رسمى الأبراج الفلكية في دندرة وملحق هذه التبعة في نهاية المجلد الثاني للطبعة لترجمة هيرودوت بقلم لارش.

المطروحة. وقد جمع هذا النقش الكتابي وتم نشره في المؤلف الإنجليزي الذي كتبه السيد هاجيلتون عن مصر. وقد رسمناه بأنفسنا في الواقع. وكان بوسعنا أن نحيط القارئ به علماً لو كان ترتيب نشر عناصر هذا المؤلف قد أتاح ذلك. ونحن نورد هنا هذا النقش الكتابي وترجمته. وللأسف، هناك حروف مطموسة بدرجة يصعب معها قرائتها أو حتى إعطاء تقدير دقيق لعدد الحروف الناقصة. بيد أن تناظر الحروف في كل سطر يمكن أن يساعدنا إلى حد ما على إيجاد عددها، انطلاقاً من افتراضنا أن هذه الأسطر الثلاثة متساوية بداية من حيث الطول تماماً أو تقريباً.

"في عهد الإمبراطور تيربوس قيصر، أغسطس الجديد ابن الإله أغسطس
 ————— سربايون تريكامبو حيث كان ناضجاً ورئيساً للمدينة العاصمة
 وللإقليم الخاص، بالإلهة أفروديتي، الإلهة العظيمة جداً والمبجلة من كل الآلهة."

في عهد الملك تير سيزار، أوجست الجديد، ابن أوجست الإلهي
 حيث إن سكاربيون تركسامبو هو القائد الأعلى، قام مواطنو العاصمة والإقليم
 بإهداء البروناس لفينوس، هذه الإلهة العظيمة وإلى الآلهة المقدسة معها.

في السطر الأول، هناك أربعة حروف ناقصة ومن المرجح أن هناك عدداً أكبر من الحروف المطموسة بعد هذا الاسم. أما السطر الثاني، فتهايته مكتملة طالما أنه ينتهي بكلمة نجد حروفها الأخيرة في بداية السطر الثالث؛ إلا أن الحروف الأولى من هذا السطر الثاني قد اختفت تماماً تقريباً. فهناك ما يقرب من أربعة عشر حرفاً ناقصاً. وهناك حرفان ناقصان بين C و O ونحن في حاجة إلى ما يتراوح ما بين واحد وعشرين أو اثنين وعشرين حرفاً حتى تتفق بداية السطر الثاني تماماً مع نهاية السطر الأول. ومما لاشك فيه أن بداية السطر الثالث كاملة طالما أنه يقدم استمراراً طبيعياً للكلمة التي ينتهي بها السطر الثاني. وينقص نهاية السطر الثالث ما يتراوح ما بين سبعة عشرة وثمانية عشر حرفاً وربما كنا وجدنا تاريخ هذا النقش الكتابي في تلك الحروف الناقصة كما هو الحال في نقوش المدخل.

ورغم أن النقش الكتابي للرواق قد أصبح مهشماً جزئياً، فإن ما تبقى لا يزال ثميناً للغاية وكافياً - بعض الشيء - لمعرفة موضوعه. ولكن ما الذى يذكره بالضبط؟ لا شئ بالتأكيد مما يؤيد رأى تاجر العاديات الشهير الذى ذكرناه آنفاً. هل يشير النقش إلى أن المعبد الكبير فى دندرة قد تم بناؤه فى عهد تيبيريوس؟ ليس بوسعنا التعرف على أى شئ آخر فيه إلا أنه فى عهد هذا الأمير تم تكريس الرواق إلى الآلهة المقدسة فى البلاد. لقد تصرف الحكام الرومان هنا كما تم التصرف من قبلهم إبان حكم الملوك اليونانيين الذين نجد أسمائهم منقوشة على بعض الآثار المصرية. زد على ذلك أنه قد بات مؤكداً أن البطلمة قد فعلوا لصالح الديانة المصرية أكثر مما فعله الأباطرة الرومانيون. وفى الواقع، إن بعض النقوش الأصلية - مثل حجر رشيد - تبرهن على الأقل أن بعض الأمراء اليونانيون قد شجعوا العبادة المصرية، وأنهم قد قاموا بالحفاظ على المعابد وإصلاحها. ولكن كيف لنا أن نقتنع بأنه قد تم - فى عهد السيطرة الرومانية - بناء مبنى بأهمية الأثر القائم فى دندرة، وهو أثر كفيل وحده بتخليد ملك فى حين أننا نعرف - وفقاً لما ذكره الكتاب الرومان أنفسهم^(١) أنه فى العهد الذى حكم فيه اليوس جاليوس مصر، أهمل الدين المصرى إهمالاً كبيراً ولم يعد معروفاً منه إلا شعائره التى كان يشرحها للمصريين بعض الكهنة الجهلاء أو المعدومي القيمة. وبالتأكيد، ما من شخص ستمول له نفسه التشكيك فى شهادة استرابون التى ذكرناها هنا. فهذا الكاتب يتسم بالجدية الشديدة، وفى بقية صفحات مؤلفه يقدم لنا الكثير من البراهين الدالة على ملكة التمييز لديه وعلى دقة ملاحظاته بشكل لا يدفمنا ولا لمجرد عدم الوثوق بها. كيف يمكن القول بأن آثاراً مثل آثار دندرة قد تم بناؤها فى عهد الاضمحلال، بينما تقدم لنا أرفع التأملات الفلسفية من خلال النقوش تجمع بين أهمية الموضوع والتفويض المتقن والتى أبدأ ما صدرت إلا عن أعلى درجات الكمال الفنى؟ والآن إذا ما تذكرنا أن إشارة استرابون إلى معابد دندرة^(٢) هى إشارة إيجابية وأنه قد رآها حتماً برفقة اليوس

(١) انظر ما سبق وذكرناه آنفاً حول هذا الموضوع.

(٢) انظر ما سبق وذكرناه آنفاً حول هذا الموضوع.

جالوس خلال حملته في صعيد مصر؛ وهذا ما لا يترك أى مجال للشك في أن المبانى كانت قائمة قبل عصر الحكم الرومانى. ولكن، لو صح أنها قد شيدت في عهد " أوجستن " أو في عهد أى من خلفائه المباشرين فكيف يمكن تفسير سكوت أى كاتب عنها ؟ فهل يمكن لنا أن نصدق أن ما من مؤرخ معاصر واحد قد أشار إلى آثار يمثل هذه الأهمية والتي استنفذ تنفيذها كثيراً من المال والوقت، علاوة على أنها على درجة كبيرة من العظمة والأبهة حتى أن روما واليونان لم تشيدا إلا نادراً معابد تفوقها جمالاً أو حتى توازيها من هذه الناحية؟ إلا أنه بوسعنا رغم ذلك تفسير هذا النوع من الإهداء الجديد المذكور في النقش الكتابى للرواق تكريماً لأفروديت هذه الإلهة الرومانية التى لم تكن أبداً معادلة لإيزيس إلهة المصريين القدماء. وفي الواقع، أن أطلال دندرة تحمل الكثير من الآثار الرومانية القديمة مثل الأوانى والمصابيح والأحجار المنقوشة والميداليات وهذا ما لا يدع مجالاً للشك في أن هذه المدينة قد نعمت ببعض الرخاء تحت الحكم الرومانى وعلى الأرجح أنها كانت مقراً لإقامة إحدى المستعمرات، ومن هنا، نتفهم بسهولة أن المنتصرين على مصر، وقد احتلوا مدينة بهذا القدر من الأهمية، لم يستطيعوا مقاومة رغبتهم في الاستحواذ على هذا الأثر الرائع الذى تضمه بين جوانبها وقامت بزخرفة واجهته بنقش كتابى يحمل ذكرى أحد أباطرتهم. ومما سبق - وذكرناه - لا ينبغى الاعتقاد بأننا نريد التلميح إلى أن الرومان لم يشيدوا أى بناء في مصر. فتحن نرى فيها بنايات مختلطة الطراز، نذكر للوهلة الأولى أنها ليست مصرية خالصة وأنها تحمل بصمات الأثر الأجنبى. ومن بين هذه المباني قصر هارون ومبانى تابوزريس^(١) التى يرجح أنه قد تم بناؤها في عهد الحكومة الرومانية ومن الأرجح وبشكل أكبر في عهد اليونانيين. وهذه الآثار يسهل تمييزها، فإذا كان المرء معتاداً بعض الشيء على ملاحظة آثار البلاد، فلن يخلط على إطلاق بينها وبين آثار العصر الذهبى للعمارة المصرية. لقد شيد الرومان على ضفاف النيل مبانى على الطراز الخاص لعمارتهم، وهذا هو الحال - على

(١) انظر اللوحة رقم ٢٩، الأشكال ٣٠، ٣١، ٣٢، المجلد الأول.

سبيل المثال - بالنسبة لقوس النصر في جزيرة فيلة^(١) وأيضاً الآثار التي تزين الشيخ عبادة التي أنشأها هادريان في موقع بيزا القديمة. ولكن كل هذه المباني قد شيدت على طراز بالغ المراحة والوضوح بشكل يجعلنا نتعرف عليها سريعاً، وإنه لمن العبث التسليم بتأثير المهندسين المصريين على أسلوب بناء الآثار في الشيخ عبادة، ومن العبث الزعم بأن المهندسين المعماريين قد أشرفوا على تنفيذ معابد دندرة .

ولنرى الآن إذا كان الرأي القائل بأن معابد دندرة قد تم إنشاؤها في عهد البطلمة، يمكنه أن يصمد بشكل أفضل من الرأي الذي انتهينا لتونا من دحضه.

لقد دفع السيد فيسكونتي بالرأي القائل بأن المعبد الكبير في دندرة لا يمكن أن يكون تشييده سابقاً لغزو الاسكندر. ففي مذكرته بشأن رسمى الأبراج الفلكية لدندرة، لا يستبعد تاجر العاديات هذا - مع ثقته بعض الشيء في الرأي الذي دحضناه - إمكانية أن يكون معبد دندرة قد تم إنشاؤه في أحد ملوك البطلمة. وهو يقيم مبرر افتراضه على تفسير ثان يقدمه للأبراج الفلكية ويذهب مع السيد دولانوز إلى تحديد عام بعينه في مصر منذ عهد الإسكندر. وهذا ما يؤدي إلى نسب الأبراج الفلكية إلى عهد أقدم بعض الشيء من عهد الرومان. وكان السيد فيسكونتي يأمل في أن يقدم النقش الكتابي على قمة كورنيش الرواق تعزيزاً لهذا التفسير حيث من المرجح - وفقاً لاعتقاده - أن يجد في هذا النقش اسم أحد البطلمة، لكن النقش لا يحمل فعلياً أي اسم لأحد ملوك البطلمة، وكيف لنا أن نعتقد أن هؤلاء الأمراء قد قاموا ببناء معبد دندرة دون نقش أسمائهم عليه؛ وهم الذين قاموا بنقشه مراراً وتكراراً في أماكن ليست ذات أهمية كبرى أو حتى لمجرد تقديم البرهان على وجودهم في المعابد المصرية القديمة أو حتى لذكر الأذعية والأمنيات التي كانوا يوجهونها للآلهة عند تمجيدها ؟ وقد اعتقدنا ملاحظة بعض التماثل بين نقوش معابد دندرة وغيرها في مباني اليونان وقد سارعنا إلى استخلاص النتيجة القاطلة بأن المباني الأولى لم تشيد إلا تحت تأثير

(١) انظر اللوحين ٦٩، ٧٠. المجلد الرابع واللوحه رقم ٤٧، المجلد الخامس.

الباطلة. وينسحب هذا التفسير نفسه على التشابه القائم بين غالبية الأبراج الفلكية في دندرة ومثيلاتها في الأبراج الفلكية اليونانية^(١). وقد خالص السيد فيسكونتي إلى أن آراء اليونانيين ليست غريبة على المصريين. ولكن يبدو لنا أنه يستلزم أن نخلص إلى النتيجة العكسية حيث ينبغى القول - وفقاً لاعتقادنا - بأن آراء المصريين كانت معروفة من قبل اليونانيين.

في الواقع لقد أصبح في حكم المستقر نتيجة لشهادات المؤرخين والفلاسفة اليونانيين الذين جابوا كل أركان مصر وكذا نتيجة لكل الوثائق التاريخية أنه لو كان هناك ثمة سمة مشتركة بين اليونانيين والسكان القدامى لهذا البلد، فهو لا يمكن أن يكون إلا نتيجة الاقتباسات التي قاموا بها من أعمالهم. إنها حقيقة مؤكدة تبرزها الأعمال المنشورة في وصف مصر؛ إلا أن من يريد تكبد عناء القيام بدراسة خاصة للأملوب المعماري في مصر، فسوف يجده في مبانى دندرة نقياً؛ ودون أى شكل من أشكال الخلط، بل وأيضاً في ذروة الاقتان. ونحن لا نلاحظ شيئاً رئيسياً لم تقدم لنا أقدم الآثار نموذجاً له. وحتى ما نراه يشبه المراوح النخيلية^(٢)، الذى يبدو انعكاساً لذوق أكثر حداثة، ليس قط سبباً كافياً للخلاص إلى أن هذه المباني قد شيدت تحت تأثير اليونانيين أو الرومان. وحقيقة أن السيد دونون قد نشر في مؤلفه رسماً لمعبد صغير له جبهية^(٣) تتضمن حريوقراط؛ أنه قريان يقدمه كاهن للآلهة في واحد من هذه النقوش المتعددة التي تغطي المعبد الكبير في دندرة. ولما كانت المباني غير مستقوفة إطلاقاً في مصر حيث لا تهطل الأمطار إلا فيما ندر، فقد جاءت الأعمال المعمارية القديمة بها معدومة الجبهية. ويمكننا أن نندهش، للوهلة الأولى، من تصوير النقوش المصرية بجبهية، ولكن حتى ولو تم إقرار وجود هذا الحدث

(١) رغم أننا لا نهدف إطلاقاً من وراء هذا الدخول في مناقشة الأدلة التي يمكن استخلاصها من الأبراج الفلكية لصالح وجهة نظرنا، إلا أننا لا نستطيع منع أنفسنا أن نذكر هنا أن الأبراج الفلكية في صورتها المنقولة إلينا عن طريق اليونانيين تبدو لنا من أصل مصرى. والدلائل التي تبرهن على ذلك، تحدثنا عنها باستفاضة في بحثنا الذي يحمل عنوان: «دراسة حول النقوش الفلكية للمصريين».

(٢) انظر بصفة خاصة لوحات نقوش دندرة، المجلد الرابع، حيث نجد عروش الآلهة مزينة بهذه التحليات.

(٣) انظر اللوحة رقم ١٢٧ من الرحلة في الوجهين البحرى والقبلى، شكل ١٠.

المنزل، فلا يمكن اعتباره دليلاً قاطعاً مؤيداً للرأى الذى يرمى إلى نسب هذه الآثار إلى اليونانيين أو الرومان. وما النتائج التى يمكن استخلاصها من رسم من المرجح إلى حد كبير أنه لم يتم رسمه بشكل دقيق ؟ إنه قربان مقدم إلى إله مصرى، ونحن نعرف أن أشياء كثيرة كهذه والتى يحملها الكهنة بين أيديهم تكون عادة متناهية الصغر. وعندما يتم وضعها على ارتفاع معين، يصعب عندئذ تمييز تفاصيلها. وينبغى الملاحظة أن أجزاء المعبد النذرى مثل الباب والأعمدة والإفريز والكورنيش، هى بالقطع من الطراز المعمارى المصرى. فقط الجبهية التى تلو الخرجة هى التى تبعد تماماً عن هذا الطراز. وحتى لو سلمنا بوجود هذه الجبهية التى يبدو لنا وجودها مشكوكاً فيه، تلك التى قد تكون هريماً مماثلاً للذى نجده من فوق المقاصير المصرية ، فتفسير الأمر عندئذ يكون طبيعياً للغاية. لماذا لا يكون الهدف من هذا القربان التذكير بمعبد كان قد تم تشييده على أيدى أحد الفزاة المصريين فى بلد بعيد حيث المناخ يستلزم وجود هذه الجبهية للحفاظ على المبنى ؟ وعندئذ، لو كان ذلك صحيحاً، فلن يكون من المدهش البتة أن يكون قد تم اللجوء إلى تمثيل معبد يونانى فى الرموز المصرية، مادام أن اليونانيين قد سمح لهم الدخول إلى مصر من قبل قميمز، وأنه ليس هناك ما يمنع أن يكون المصريون قد عرفوا شكلاً من المباني المطبقة عادة فى اليونان.

لقد ترك اليونانيون - شأنهم شأن الرومان - الكثير من الأعمال فى مصر، بل إنهم قد قاموا بتشيد مدن بأكملها؛ فأسماء أرسينوى وكليوباترا والإسكندرية قد عاشت حتى أيامنا هذه، ولكن كل هذه الوقائع لا علاقة لها البتة بمباني دندرة. هذه المدن التى ذكرناها لتونا لا تقدم لنا إلا بعض البقايا منها، وإن كانت ثمينة، مادامت تشيد إما على الطراز اليونانى البحت، وإما على طراز مختلف لا يمكن بأى حال من الأحوال خلطه بالطراز المصرى. وتقدم لنا مدينة دندرة نتيجة مخالفة تماماً حيث إن آثارها قد اجتازت القرون التى مرت عليها منذ إنشائها دون أن يمسه سوء. وهذا وحده كفى لتقديم الدليل على أنها مصرية حقيقية حيث إنه - كما ذكرنا آنفاً - لو كان البطالة هم مشيدوها، لكانوا انتهزوا الفرصة

ونقشوا أسماءهم عليها. ومن الواقع أن هذه الاسماء غير مدونة إطلاقاً في النقوش الموجودة ولا يمكننا أن نخلص إلى أن معابد دندرة لم تكن قد شيدت في عهد الحكام اليونانيين؛ وإلا لكان معنى ذلك أن نرغم أنفسنا على تأجيل تشييدها حتى زمن السيطرة الرومانية. وقد أثبتنا أنه لا يمكن مساندة هذا الرأي. ومن ناحية أخرى، فإن النتيجة التي كدنا نخلص إليها لو كنا اعتنقنا الفرضية لتولد عنها الكثير من المصاعب الأخرى. وهى الواقع أننا نجد في مصر عدداً من الآثار لم يدون البطالمة أسماءهم عليها فلن نرى في طيبة مثل هذه الآثار؟ أهى هذا سبب كاف يجعلنا نقول أن بناء العديد من الآثار التي لا تزال تبرهن حتى يومنا هذا على روعة العاصمة الأولى لمصر، قد تم في فترة لاحقة لهؤلاء الأمراء؟

وسوف تنتهى هذه المناقشة بالإشارة إلى أن النقش اليونانى للمعبد الكبير مكتوب بحروف خفيفة يصعب قراءتها في الوقت الحالى. ومن المؤكد أن هذا النقش، لو كان قد تمت كتابته من جانب مشيدى المعبد أنفسهم، لكانوا حتماً راعوا وجوب وضوحه وصموده في وجه الزمن مثله مثل باقى النقوش التي تزين المعبد. وهل لنا أن نعتقد أنهم قد وضعوا نقشهم على قمة الكورنيش الذي كان ينبغي له - وفقاً للنظام المعمارى للمبنى - أن يظل أملس على الدوام؟ وهل يمكن أن نظن أن مؤسس أثر يمثل روعة معبد دندرة يمكن أن يكونوا عل هذه الدرجة من عدم العناية بمجدهم بإهمالهم ما كان يمكنه أن يمثل شاهداً على أعمالهم؟

إذاً فلو استبعدنا أن آثار دندرة قد تم بناؤها في عهد الحكام اليونانيين أو في عهد السيطرة الرومانية فلن يمتد أحد _ أن هذه المعابد هي أثر من آثار الفرس الذين قاموا بتدمير القصور والمعابد المصرية، الذين لا يمكن اعتبارهم إلا أعداء كارهين للديانة المصرية. فهي حتماً ثمرة فترة سابقة، كانت البلاد فيها تحت حكم بعض الزعماء المحليين. وسوف نضطر إلى التوقف عند هذه النتائج. وإذا ما استلزم علينا الآن تحديد العهد الذى تم فيه بناء معابد دندرة وقت سيادة الحكومة المصرية، فسوف نعتقد أنها تعود بالتأكيد إلى العهد الذى حكم فيه آخر

الملوك منذ نيكاو حتى أحمس. ويشير التاريخ^(١) إلى هذه النوعية من الأعمال التي تم تنفيذها في هذه الحقبة الزمنية. فلقد شهدت آنذاك بعض مدن الدلتا عمليات تشييد لمثل هذه الآثار الرائعة. حتى أن منف - عاصمة مصر - قد اكتسبت رونقاً جديداً؛ إلا أننا لا نرى أن تلك الفترة - التي بلغت فيها الآثار درجة عالية من البهاء - يمكن لها أن تفسر هذا الطراز النقي والمتقن الذي أنجزت به آثار دندرة - إلا أن هذه النتائج نابعة من تلك التي يمكن استخلاصها - بشكل أكثر تأكيداً - من دراسة الأبراج الفلكية. إلا أننا لن نذهب أبعد من ذلك في أبحاثنا. فنحن نعتقد أننا قد قدمنا البرهان على أن معابد دندرة لم يتم تشييدها على أيدي الرومان ولا اليونانيين وهذا ما كنا نبغى الوصول إليه في تلك الفقرة.

(١) انظر بمسلة خامسة الكتاب الثاني لـهيرودوت.

ملحق للفصل العاشر

دراسة عن أطلال قفط وقوص

بقلم السيدين جوثوا وديفيليه

مهندسي الطرق والكباري

المبحث الأول : أطلال كويتوس المعروفة اليوم بقفط

بعد أن جمعنا رسومات معبد دندرة خلال الرحلات المتعددة التي قمنا بها أثناء إقامتنا في قنا، غادرنا أخيراً هذه المدينة في الثامن من شهر يونيو من العام الجمهوري السابع للاستمرار في الصعود إلى أعالي وادي النيل وزيارة طيبة الشهيرة التي باتت منذ ذلك الحين أهم ما يثير فضولنا والهدف الذي نكرس له أبحاثنا. كان الجنرال قائد الضاحية يقوم بجولة لتفقد حالة القنوات والتأكد من أن عمليات تنظيفها قد تمت بعناية وبخاصة عند المنابع حيث تكثر الرواسب وذلك لتأمين وصول مياه الفيضان إلى أقصى مكان ممكن في داخل الأراضي وعند ضواحي القرى. وكانت رحلتنا عن طريق البر. ولما كنا في أكثر فصول السنة قيظاً، كنا نقطع أشواط رحلتنا أثناء الليل حتى نمضي أطول فترات من حرارة النهار في القرى التي كنا نتوقف فيها. والحق أن الحرارة كانت مرتفعة لدرجة أن اثنين من الجنود قد وقعا فاقدى الوعي قبل ذلك بأيام عدة عند خروجهما من قنا علاوة على أن عدداً كبيراً غيرهما قد أصبح في حالة لا تمكنه من متابعة الركب، وكان الطريق الذي سلكناه أكثر قرباً من الصحراء منه من ضفاف النيل. وبعد أن عبرنا بين قرية أبنود وقرية بئر البار، وصلنا إلى ارتفاع إحدى تقريعات طريق القصير التي تسلكها القوافل عند خروجها من قنا. ومن هنا تصل إلى قرية قفط الموجود بها مناجم كويتوس القديمة على مسافة لا تتجاوز خمسة آلاف متر.

وتقع أنقاض هذه المدينة - التي تتمتع ببعض الشهرة على مر التاريخ - قرب منتصف المسافة الفاصلة بين الضفة الشرقية للثليل وسفح السلسلة العربية في واجهة سهل رملى متموج من فعل الأمطار. وفي هذا المكان، نجد شبه وهدية تمثل طريقاً كانت تسلكه القوافل فيما مضى ومن الممكن أن تسلكه اليوم للوصول إلى طريق القصير - ويبدو - وفقاً لشهادة المؤرخين - أن الأهمية الكبرى لمدينة قفط لا ترجع إلا إلى هذا العصر الذى جعل منها البطالمة ما يشبه مستودع تجارة الهند وذلك بفضل الطريق التى أقاموها بينها بيرنيكى عبر الجبال ورمال الصحراء. إلا أنه لا ينبغي الاعتقاد أن هذه المدينة لم تحتل مركزاً مرموقاً فى ظل الحكم المصرى. وتقدم لنا أطلالها أبرز مثال على ذلك؛ وهو مثال لا يؤكد التاريخ. فنحن نلاحظ، فى الواقع، سور مصرى قديم علاوة على أنقاض معبدين يرجعان إلى العصور القديمة الأولى. وهناك سور مصرى تم بناؤه بالطوب المجفف فى الشمس وبين أرجائه توجد مدينة مشيدة من زمن العرب. باتت خالية الآن مثلها مثل مدن الرومان واليونانيين والمصريين - وتحيط الأبراج بهذا الفناء الذى يبلغ سمكه أربعة أمتار. ولا يدل الحجم الصغير للطوب المستخدم على أن زمن بناء هذا الفناء المسور سابق لفزو العرب لمصر. فهذه المدينة التى كانت ثرية ومزدهرة على مدار أربع حقبات مختلفة قد أصبحت اليوم مجرد أكواخ صغيرة تمثل - غرب هذه الأطلال - موقعاً لقرية قفط وتحتل الأطلال مساحة غير منتظمة. يمكن أن يتراوح محيطها ما بين أربعة آلاف وخمسمائة متر. ويحمل المعبدان المصريان اللذان تحدشا عنهما حليات دقيقة التفاصيل فى جزئهما السفلى وهى حليات تشبه ما كنا قد رأيناه فى أماكن أخرى؛ ويصفة خاصة فى المعبد الكبير بإسنا. وتزين النقوش الظاهرة فى اللوحة رقم (١، المجلد الرابع) وأجزاء بارزة للأعمدة، التى ترتفع إلى ما يتجاوز سطح الأنقاض فى أحد المعبدين. ويبلغ قطر هذه الأعمدة ١,٦٠ متر، كما نلاحظ من بين الأطلال حطام باب أو بوابة جرانيتية. وعلى مقربة من هذا المكان، نجد شظايا الرخام السماقى أو جرانيتاً أحمر ورمادياً. وفى قفط وكذا فى أرمنت وفى العديد من الأماكن المصرية، نجد أطلال كنيسة مسيحية. وتضم الأسوار المحطمة، التى تمثل السياج، الكثير من

شظايا الأعمدة والأكتاف الحائطية الجرانيتية. وكان هناك نوع من التيجان الكورنيشية الحجرية التي تعلو هذه الأعمدة، كما هو الحال في مدينة هابو وفي الشيخ عبادة في موقع غير بعيد عن قوس النصر. وعلى مقربة من كوة دائرية، نرى رباط عمود أو إفريزاً يتألف من أشكال الترغيف الثلاثية الأخاديد برؤوس ثيران وكذا العديد من الحلقات. وهذه الشظية لا يمكن أن تكون ناتجة إلا عن مبنى قام بتشبيده اليونانيون أو الرومان. وفي مكان آخر، قام أحد زملائنا وهو السيد دوترتر برسم حلقة مؤلفة من سيقان اللوتس وزهوره وهو يبدو عملاً يونانياً أو رومانياً، تم تنفيذه على غرار الأعمال المصرية، كما قمنا بالتعريف بها في مدينة هابو^(١). ويمكن الاستعاضة بكل هذه الشظايا المتنوعة - إذا ما جاز القول - عن التفاصيل التي لم نقلها لنا التاريخ عن مدينة فقط. وتحيطنا المباني المصرية علماً بأن المعابد كانت - في ظل حكم الملوك المحليين مخصصة لألوه البلاد مثلها مثل المدن المهمة بعض الشيء في مصر القديمة. وعلى الأرجح أن المدينة لم تكن قط - في هذا العهد - بدرجة الازدهار نفسها التي أصبحت عليها منذ ذلك الحين، فآنذاك - بلا شك - كانت مدينة طيبة لا تزال مستودعاً لتجارة تدين لها بما وصلت إليه من أبهة لا تزال تحمل بعضاً من شواهداها. أطلال العمارة اليونانية والرومانية تذكرنا بما أضافه ملوك مصر هؤلاء لتجميل هذه المدينة التي كانت قد أصبحت ثرية بفضل التجارة وبأن تدمير الكتيمة، التي تم بناؤها بداهة برديم الآثار العظيمة التي يرجع تاريخها إلى العصور السابقة، قد وقع بلا شك زمن اضطهاد دقلديانوس. فنحن أبعد من أن نعتقد - مثل بعض الرحالة المعاصرين - بأن وجود الآثار المصرية القديمة في فقط هي دليل على أنه قد تم في مصر بناء آثار على الطراز المعماري القديم وذلك في أعقاب غزو الإسكندر. والسؤال هو لماذا قام اليونانيون والرومان ببناء أبنية في فقط على الطراز المصري وقتما كانوا يستطيعون تشييدها على الطراز المعماري الخاص بهم ؟ وهذا بحق ما قاموا به. وهل يمكن أن نعتقد بأنهم كانوا يفضلون الطراز

(١) انظر اللوحة رقم ٩، الشكل ٢، المجلد الثاني .

المعماري المصري؛ ولكننا لا نرى سبباً وراء هجرهم المفاجئ لهذا الذوق أو وراء رجوعهم سريعاً إلى امتناق أسلوبيهم المعماري الخاص، والذي نجد حطاماً له متناثراً هنا وهناك بين أطلال قفط، فينبغي علينا أن نقر بأن اليونانيين والرومان - وهم المنتصرون على مصر - مثلهم مثل كل الغزاة - كانت تحذوهم رغبة عارمة في نقل أسمائهم إلى الخلف من خلال الآثار العامة، ولذا قاموا - ويمتحنى البساطة - بتشديد آثار تحمل بصمتهم بدلاً من أن يقلدوا تقليداً أعمى طرازاً معمارياً لا يمكن له أن يتواءم مع عاداتهم ولا مع تقاليدهم ولا مع أفكارهم الدينية. وعلى أكثر تقدير، قد نتبنى رأياً معارضاً. إذا ما ثبت أن اليونانيين والرومان لم يشيدوا قط في مصر آثاراً تحمل الطابع المعماري الخاص بهم. ولكن هيهات، فلقد قاموا ببناء مدن بأكملها مثل الإسكندرية والشيخ عباد. رغم أن الزمن لم يوقر هذه المدن - كما حدث بالنسبة للآثار المصرية - إلا أننا نجد من بين أنقاض العاصمة المدينة للبطالة، العديد من حطام العمارة اليونانية كما أن الشيخ عباد لا تضم إلا مبانى على الطراز المعماري الروماني. ونحن لا نلحظ أنقاض قفط القديمة الدالة على ازدهارها، في الفناء الذي يضم الأطلال التي أشرنا إليها فحسب ولكننا نراها أيضاً على بعد ألفى متر تقريباً من الأطلال في قرية كيما حيث نجد مبدأ صغيراً بلا أعمدة وإن كانت لاتزال تغطيه النقوش الهيروغليفية واللوحات الرمزية التي تمثل القربان المقدمة إلى الآلهة المصرية. إنه قدس أقداس صغير، مشابه للذى وجدناه في ضواحي الكاب، الذى كان تابعاً لتلك المدينة. ويقع المبنى الصغير بكيما على ضفاف القناة الكبرى التي تخترقها مياه الفيضان وصولاً إلى سهل قفط.

وإذا قمنا بالسير بطول تل الأنقاض التي نجد فيه الأطلال التي تحدثنا عنها في الاتجاه الجنوبي - الجنوبي الشرقي - فسوف نرى طريقاً جميلة تخترق السهل راسياً لتصل إلى سفح سلسلة الجبال العربية. ومما لا شك فيه أن هذه الطريق كان لها هدف مزدوج يتمثل أولاً في تيسير اختراق السهل في وقت الفيضان للوصول إلى الطريق المؤدى من قفط إلى برينيس. وثانياً في اجتياز مياه النهر

على الأرض لرى الأراضى الزراعية. علاوة على ذلك كان هناك جسران تم بناؤهما فى هذا السد لتأمين اتصال الطريق فى كل أطرافها وهى كل أوقات العام. وكنا يمتلان منفذاً للمياه بعد أن تأخذ الأراضى العليا كفايتها من المياه.

وأحد هذين الجسرين عمل متميز للغاية، حيث تكون من سبعة عقود، وهو مبنى بانقراض الآثار المصرية، وهذا أمر يسهل استنتاجه من النقوش الهيروغليفية المقلوبة وغير الكاملة التى نلاحظها على عدد كبير جداً من الكتل الحجرية. فهل هو أثر يرجع تاريخه إلى العهد الرومانى، أم أنه عمل قام به العرب الذين قاموا بتنفيذ أعمال مماثلة فى مصر ؟ إنه لسؤال تصعب الإجابة عنه ؟

على بعد خمسمائة متر من الانقراض وعلى مقربة من خزان ضخف، نجد تفرعة للطريق التى تحدثنا عنها لتونا، تأخذ اتجاهها نحو المدينة، وهنا نجد انقراض مبانٍ ضخمة خصصت على الأرجح للتجارة.

المبحث الثانى: أطلال أبولينوبوليس بارفا

المعروفة اليوم باسم قوص

بعد تجوالنا بين أطلال مدينة قفط، استأنفنا طريقنا عبر السهل. ومررنا على مقربة من قرية أبى حمودى - التى يبدو من اسمها أنها تحوى حطاماً أثرية - ثم لم نلبث أن وصلنا إلى قوص حيث أمضينا يوم الماشر من يونيو. تقع مدينة قوص على بعد ١٣٠٠ متر تقريباً من ضفاف النيل فى مواجهة سهل رملى يمتد من الطرف الشرقى لأطلال طيبة، حتى الميدامود حتى يصل إلى ما هو أبعد من قفط ويشكل صحراء من أمام سفح سلاسل الجبال المصرية. وفى قلب هذه الصحراء وعند ارتفاع قرية كفر حجازى على بعد ألف ومائة متر تقريباً من قوص، نجد ممراً جبلياً به أخدود مماثل لأخدود قفط ومؤدياً إلى طريقى القصير وبيرنيكى. وهناك سد كبير يرتكز على قوص ويمتد حتى الصحراء مخترقاً الوادى وهو يستخدم أيضاً فى الرى. كما يؤمن الاتصال، فى كل أوقات

العام، مع طريق القصير. وعند مفادرتنا لهذا السد صموداً مرة أخرى إلى قرية كفر حجازى - الواقعة عند منفذ الممر الجبلى الذى تحدثنا عنه - نجد على الطريق تلاً من الحطام يتألف من أنقاض أحد الآثار القديمة. ونحن نجد جهة اليمين سداً يتجاوز طوله ١٢ ألف متر ممتداً من النيل عند قرية قراقص حتى الصحراء على مقربة من كفر حجازى، وقرب القصير من ضفاف النيل كان بلا شك سبباً وراء اختيار مدينة قوص كحقل انطلاق ووصول للقواهل التى تؤمن التجارة بين شبه الجزيرة العربية والهند من ناحية وبين مصر من ناحية أخرى. وإذا ما أرجعنا القول لـ "أبو الفدا"، فلقد كانت هذه المدينة - من بعد الفسطاط - الأعلى مكانة فى كل أرجاء القطر ومركزاً للتجارة الكبرى التى كانت تتم عبر الخليج العربى. وتبرهن المساحة الهائلة من الأطلال التى تحد بموقع المدينة على صدق شهادة "أبو الفدا". لقد تدهور الحال بالمدينة اليوم وأصبحت مجرد بلدة وتهدمت الكثير من منازلها المهجورة وإن كانت لا تزال تحمل اسمها كمدينة فى البلاد. وغالبية سكانها من المسيحيين. ولا يسر الناظر إلى قوص إلا حداثتها القليلة التى تبدو رائعة من بعد اختراق الصحراء، وكذا حقول الشامم ونخيلها المتناثر هنا وهناك.

وفى وسط الميدان، لايزال واقفاً الأثر المصرى الوحيد. إنه باب مماثل للباب الموجود شمال دندرة. وهو مردوم حتى عتبه، إلا أن ما نراه منه يثير بالغ اهتمامنا. فهذا الأثر المعمارى الشامخ، وسط التدهور المحيط به، إنما يمثل نوعاً من التناقض المذهل مع منازل قوص الخرية والمتهدمة؛ فلم نعد نرى منه إلا الخرجة. ويرجح أنها لا تزال سليمة من تحت الأنقاض التى تغطى حالياً القسم الأعظم منها. بيد أن مقاومة هذه الكتلة الهائلة للدخن الكامل الذى يهددها أمر لا جدوى منه، فسوف تظل تجتاحها للال القمامة التى تحيط بها من كل جانب والتى ترتفع يوماً بعد يوم. ويمثل هذا الباب على الأرجح بوابة معبد بات مدمراً الآن أو ربما مدفون بالكامل تحت الأنقاض. وقد شيد العرب فوق قمته أكواخاً حقيرة لم نزل نرى أنقاضها؛ وهذا ما يجعلنا نعتقد أن المعابد التى كانت تزين

أبولينيوليس بارفا القديمة قد غطتها على التوالي المساكن الحديثة _ كما رأينا في دندرة وإدفو _ مما أدى بها إلى أن أصبحت مدفونة بالكامل تحت أنقاضها .

وعلى دعائم باب قوص وعتيه، نجد نقوشاً مماثلة لتلك التي قمنا بوصفها في دندرة . ويسبب انفلاق الباب، أتاحت لنا فرصة الاقتراب من قسمه العلوى وتوخى الدقة البالغة في رسم القرص المجنح الذى يزين كورنيشه الجميل . كما تمكنا من نقل النقش المكتوب بحروف يونانية فوق قمة الكورنيش . ويمكننا رؤية هذا النقش في اللوحة رقم (١ ، المجلد الرابع) ، كما جمعناها من الموقع وعليها كل التلفيات التي أحدثها الزمن . وهى نتاج العديد من عمليات النقل التي تمت على مر العصور على أيدي العديد من زملائنا وبخاصة السيد لوجنتى . وفى اعتقادنا أنه يمكن قراءة النقش . عن يقين . بالأسلوب التالى ، على الأقل فى جزئه غير المطموس بالكامل :

"الملكة كليوباترا والملك بطليموس، الإلهان العظيمان، المحبان لأمهات
وللكتب وللشمس وللإله العظيم والآلهة المبجلة لدى كل الآلهة ."
"الملكة كليوباترا والملك بطليموس، هذان الإلهان الكبيران صديقاً أمهما
وأولادهما للشمس، هذا الإله الكبير والآلهة التي تم تمجيدها معه ."

ونحن لا نشك فى صحة السطر الأول، فلقد قمنا بنقله بالكامل . أما بداية السطر الثانى، فهو مطموس بدرجة يتعذر معها قراءته . وفى هذا النقش نفسه، الذى ذكره بول لوكاس وأعاده بوهيه، نقرأ كلمة يونانية بدلاً من الكلمات المطموسة . إلا أن هذه الكلمة لا تلاءم وحدها كل الفراغات الموجودة . ويقترح كتاب رحلة السيد دونون ملء هذه الفراغات بكلمات تغيد للنقش شكله، إلا أنها تبدو لنا غير متفقة مع القصة مادام الملك بطليموس والملكة كليوباترا لم يكونا يحملان اسمى فيلوميثور وفيلوباتور . بيد أنه يتغنى القول أن الحروف الأخيرة للكلمات المطموسة تبرر اللجوء إلى إعادة النقش إلى سابق عهده بهذه الكلمات . وزميلنا السيد جومار، والذى قام أيضاً بنقل النقش الذى نتحدث عنه وقدمه لنا من خلال بحثه الخاص بالنقوش، فهو يتبنى هذا الحل المقترح من جانب السيد

دونون في مؤلفه، وهو يركز في ذلك على تكهنات لا نراها - من وجهة نظرنا - عارية من الصحة.

وهي الصورة المطابقة للأصل التي نجدها في اللوحة رقم (١ ، المجلد الرابع) ما يتبقى من الحروف المطموسة جزئياً يكفيننا حتى أن نقرأ بكثير من الدقة هذا النقش.

وقد مكنتنا مختلف النقوش المنقولة عن النقش الأصلي لقوص أن نبذل كل الشكوك، فلقد وجدنا في بعضها أقساماً باللغة الواضح ويسهل التعرف عليها، في حين لم تكن نجد مثل هذه الأجزاء في النقوش الأخرى وهكذا بالتبادل. وقد ندهش بعض الشيء لو علمنا أن الصور المختلفة للنقوش نفسها التي قام بها مختلف الرحالة قد ظهر بها ثغرات مختلفة. وسوف نضع تفسيرات لهذا الأمر لن تكون مطلقاً في غير موضعها. إن كل النقوش عادة تكون منقوشة بخط خفيف للغاية، وهذا ما ينطبق على نقش قوص. فمنذ أن قام اليونانيون بوضعها على الآثار المصرية وحتى عهدنا هذا؛ تعرضت لكثير من أعمال التلف، ويحدث أن نراها بسهولة متفاوتة تبعاً لموقعها من ضوء الشمس. وعليه، فإنها لا تكون على الدرجة نفسها من الواضوح طول ساعات النهار، ففي بعض الساعات المعينة، تكون بعض أجزاء النقش أكثر وضوحاً مما هي عليه في ساعات أخرى. وهذا ما يؤثر بالطبع على نقل الرحالة له. فوفقاً للظروف المواتية التي يكون فيها الرحالة، يستطيع أن ينقل بدقة حروفاً لم يستطع غيره أن ينقلها إلا بصورة غير مؤكدة.

ولا يحمل نقش قوص أية إشارة إلى بناء البوابة القائمة أو إلى ترميمها. إنه أثر يعبر عن ورع الملك بطليموس والملكة كليوباترا تجاه آلهة مصر. فهو أثر يقر فحسب بوجود هذين الملكين في معابد أبولينو؛ وليس بارفاً القديمة. وقد يمثل الإهداء الذي يحمله هذا المعبد للشمس إشارة إلى أن المدينة المصرية التي كانت قابضة في الماضي فوق موقع مدينة قوص كانت تقدر " أبولو " في حين أننا لا نجد أية إشارة إلى عبادة هذا الإله في التسمية التي نقلها إلينا اليونانيون.

ويتجولنا بين أنقاض مدينة قوص، وجدنا مقصورة توضع عادة في قدس الأقداس بالمعابد والتي عادة ما تحتوى على الحيوان الذى يمثل - فى شكل رمزى - الإله المعبود - وهى منحوتة من جرانيت أسود جميل مماثل تماماً - فى خامته ونقشه - الآثار التى هى من هذا الطراز نفسه والتي تزين قدس أقداس المعبد الكبير فى فيلة. وهو مقبوة على مقربة من صهريج ويبدو أنها استخدمت آنية لسقاية الحيوانات. أما النقوش التى تزينها، فقد تم تنفيذها بدقة متناهية وهى مماثلة فى إتقانها للنقوش المهيروغليفية الموجودة على المعسلات وأبواب الجرانيت فى طيبة. والرسم التخطيطى لهذه المقصورة مربع تقريباً، وينتهى قسمه العلوى بهرم ناقص رباعى الشكل. وقد يكون هذا الأثر وحده كفيلاً بأن يقدم لنا الدليل على أن معابد أبولينوبوليس بارها القديمة لم تكن تحوى آثاراً أقل إتقاناً من المباني التى كانت تزين فى الماضى المدن المصرية الأخرى.

وبعد أن طفنا بأطلال مدينة قوص يميناً وشمالاً، غادرناها يوم ١١ يونيو لاستئناف طريقنا، وبلغنا فى الصباح موقع مدينة طيبة الأثرية.

ملحق رقم (١)

وصف المحاجر

التي استخدمت موادها لبناء الآثار القديمة
مع ملاحظات خاصة بطبيعة المواد واستخداماتها
بقلم السيد دوروزبير
كبير مهندسي المناجم

لقد حرصنا من وصفنا لآثار الصميد على التعريف بالطراز المعماري الذي تخيله المصريون وكذا تنظيم مبانهم والنسب القائمة فيما بينها علاوة على الحليات الرمزية التي كانت تزينها ودرجة التقدم التي بلغتها فنونهم سواء تلك التي عنيت بالزخرفة أو البناء في حد ذاته أو بقطع الأحجار. ونحن نريد من وصفنا للمحاجر المصرية القديمة أن نجذب انتباه القارئ نحو طبيعة المواد المستخدمة في بناء هذه المباني وأسلوب اختيارها واستخدامها وسوف نولي بالغ اهتمامنا أيضاً بالتعريف بطبيعة الأرض التي تحوى آثار هذه الأعمال المعمارية القديمة. والحق أن فحص هذه الأشياء المتنوعة - وإن كان أقل إثارة من فحص ما سبق - إلا أنه من شأنه أن يؤدي مثلها إلى وضع عدة اعتبارات جادة متعلقة بالمعمار المصرى وبالشعب نفسه الذى قام بإنجازه.

لقد أتاحت لنا الفرصة، فى سياق آخر، للتمييز بين مختلف نوعيات التربة الموجودة فى وادى مصر وهى التربة الجرانيتية، التى تمثل الجزء الجنوبى والتربة الحجرية الرملية التابعة لها وأخيراً التربة الكلسية التى تضم القسم السفلى من الوادى بأكمله. وسوف نلتزم بهذا الترتيب عند وصفنا للمناجم القديمة حيث نقسمها تبعاً لذلك لثلاثة أقسام:

القسم الأول

محاجر الجرانيت

المبحث الأول: فكرة عامة عن محاجر الجرانيت

عندما نذكر كلمة محاجر، نتصور عادة ممرات شاسعة تحت الأرض أو تجاويف مفتوحة تتفاوت في مساحاتها وعمقها ومنحوتة في قلب الجبال ولكن هذا التصور - باستثناء جنوبي أسوان - لا يصح بالنسبة لمناجم الجرانيت لدى المصريين. فلقد كانت المحاجر منتشرة في كل مكان نجد فيه حجارة جرانيتية منعزلة وسهلة الرفع سواء حول أسوان أو في إلفنتين أو صوب الجنادل أو جزيرة فيلة وفي الصحراء المجاورة وحتى في مجرى النيل^(١).

كان المصريون - بدافع من حرصهم على عدم زيادة المصاعب الناجمة عن إنجاز أعمال ضخمة بالفعل - يكتفون بالاختيار من بين الأحجار المحيطة بهم، والتي كانت أشكالها تتفق بشكل أفضل مع الأثر الذي يريدون تنفيذه؛ وكان استغلال الحجارة يقتصر على مجرد فصلها عن قاعدتها؛ وفي أحيان كثيرة كانوا يفصلون بعض الحجارة التي سبق فصلها قديماً عن الجبال، كما شاع رؤية ذلك في الصحراوات المجاورة. ومما لا شك فيه أنهم قد قاموا برفع أعداد لا تحصى من هذه الكتل الضخمة التي لا يوجد أى التصاق فيما بينها والمتراكمة

(١) يمكن أن ننكر - من بين غيرها من الآثار التي تم استخراجها من النيل - مقصورة سايس الشهيرة، التي وصفها هيرودوت والتي يبدو أنها قد تم قطعها من الأحجار الجرانيتية الموجودة على ضفاف النهر على مقربة من إلفنتين وسوف نناقش هذا الافتراض في مكان آخر، وقد أيدى واحد من الرحالة الآخرين.

بعضها فوق البعض على شكل جبال غريبة الشكل، سبق وأن أشرنا إليها فى بقعة واقعة بين أسوان وقيلة^(١)، وهذا ما يفسر عدم التناسب العددي بين أطلال المهاجر - رغم تعددها الكبير بعض الشيء - وبين هذا العدد الهائل من الآثار الجرانيتية التى أقامها القدماء. لقد تم رفع الحجارة، وبذلك اختفت دون ترك أى أثر لوجود محجر. وفى بعض الأحيان، كان يتم تقسيم الكتلة إلى قسمين. وفى أحيان أخرى، كان يتم التخلّى عن هذا العمل من قبل إنهاؤه.

وخير شاهد على ما نقول هو تلك الأعمال التى لم تتجزأ إلا نصفياً، التى نرى الكثير منها على الطريق الواصلة بين أسوان وقيلة. وهى أعمال ثمينة أيضاً حيث تمكنا من الحكم على أساليب الاستغلال المستخدمة من قبل المصريين.

وفى المكانين الواقعين جنوبي أسوان، اللذان يستحقان بعق أن يطلق عليهما اسم محاجر، نرى أرضاً متناثر عليها شظايا الجرانيت الوردي اللون ؛ وحدادة القطع وزهاء الألوان يجعلنا نعتقد أنها قد قطعت منذ زمن غير بعيد، ومن بين الآثار التى تم الشروع فيها وتركها، نجد مسلة والعديد من الأعمدة المنحوتة جزئياً، وتدعونا أسباب كثيرة إلى الاعتقاد بأن هذه الأعمال لا يرجع تاريخها إلى العصور القديمة الأولى، وأنها من أعمال اليونانيين والرومان وليس للمصريين. أول هذه الأسباب هو الحالة التى تركت عليها هذا العدد الكبير من الأشياء ؛ ثانياً سطوع وبهاء الأجزاء المحززة وكذا الشظايا المتراكمة فوق الأرض، حيث إن المساحات المارية لدى المصريين القدماء، وبخاصة النقوش الهيروغليفية المخطوطة على الحجارة لها دائماً مظهر أكثر جموداً.

أما السبب الثالث - وهو أكثر حسماً - فيمكن فى الطبيعة نفسها للآثار التى تم الشروع فيها. فقد ينظر فى الواقع إلى المسلة على أنها عمل مصرى، ولكن ليس من المستحيل تماماً أن يكون اليونانيون والرومان بصفة خاصة - وهم الذين تكبدوا مشقة كبيرة فى نقل المسلات إلى أوروبا - قد حاولوا نحت مسلات بأنفسهم. هذا مجرد احتمال، ولكن بالنسبة للأعمدة، فمنشؤها لا نشك فيه، لأن المصريين لم يحتسوا - إلا نادراً - جذوع عمدان جرانيتية من قطعة واحدة، ونحن

(١) وصف جزيرة قيلة.

لن نجد فى كل أطراف بلاد طيبة عموداً واحداً يمكن أن ننسبه إليهم^(١). وعلى النقيض من ذلك، فلقد نحت اليونانيون آلاف الأعمدة من هذا النوع والتي مازلنا نجدها حتى يومنا هذا ونتعرف عليها من طرازها ونسب مقاييسها.

ملاحظات حول مكونات جرانيت

أسوان

سوف نتحدث هنا عن أهم أنواع الحجارة، التي لقبناها باسم الجرانيت الشرقى أو أسوان الأحمر. ويرجع أن بهاء ألوانه وكبر حجم حبيباته وصلابته وصلادته التي لا تتغير قد جعلت منه أكثر الحجارة تميزاً من بين غيرها من النوع نفسه؛ إلا أن استخدامات المصريين لها وعلى غرارهم الرومان واليونانيون قد أعطوا له شهرة أبدية. لو كان هذا المؤلف يستهدف العلماء الطبيعيين فحسب، لكننا اكتفينا بملاحظة أو اثنين حول مكونات هذا الجرانيت حتى أستوفى حديثى بصفة رئيسية عن ظروف المناجم الخاصة به واستخداماته ولكن - وحديثى موجه إلى أشخاص غير معتادين على شكل الأحجار - يصبح من الضرورى أن نورد بعض التفاصيل اللازمة لفهم ما سنقول لاحقاً، ولا سيما أن القارئ لن يجد موضعاً عنها فى مكان آخر؛ حيث إن الكتب تقدم لنا وصفاً للحجارة لا يخص إلا علماء المعادن.

إن اهتماماً بسيطاً، إما بأثر قديم أو بلوحات كتاب ممثل فيها مختلف أنواع هذه الحجر سوف يمكننا من إدراك أن هذا الحجر يتألف على الأقل من ثلاثة وأحياناً أربعة مواد مختلفة، محبة بصورة منفصلة، وإن كانت مترابطة بشدة فيها بينها وبدون أية مادة لزجة، وهى على درجة عالية من التماسك حتى أنها تتكسر ولا تنفقت.

(١) رأينا فى الإسكندرية جنحاً أو جذين لأعمدة من الصوان مقوش عليها كتابات هيروغليفيه، وهذا ما يدعم الاعتقاد بأن هذه الأعمدة من بناء المصريين. ولكن ينبغي ملاحظة أن نسب مقاييسها ليست نفسها فى جنوح الأعمدة اليونانية.

وأكثر هذه الحبيبات وهرة تأخذ شكلاً معيناً ويميل غالباً إلى الاستطالة وناقصة عند زواياها، ذات لون وردي جميل مضرج بعض الشيء في بعض الأحيان وأحمر قرميدي في أحيان أخرى. وتمثل الحبيبات من ثلثين وحتى خمسة أسداس من كتلتها. وأكبر الحبيبات تصل أبعادها إلى أبعاد سلاميات الأصبع والأخرى أصغر كثيراً وهي مرتبة بين الحبيبات الكبيرة بشكل يسمح بملء الفراغات. وعادة يكون لونها وردياً باهتاً وأحياناً أخرى أبيض. وكل الحبيبات تأخذ شكلاً يشبه المعينات الصغيرة المرتبة بانتظام في طبقات غالباً ما تكون مكسورة وهي شكل سلم. وتنقسم كل حبيبة طوليّاً إلى جزئين بفعل خط بالغ الدقة. وتجدر الإشارة إلى أن أحد النصفين يبدو دائماً غير لامع وغير مصقول في حين يبدو الجزء الثاني أملس ولامعاً بل صديقاً. وتحمل هذه المادة _ الصلبة بدرجة تسمح بخدش الزجاج وإثارة الشرارة من صدمتها بالصلب _ اسم فلديسات.

أما المادة الثانية والتي تأخذ شكل حراشيف سوداء، وتكون أحياناً ذهبية، وأحياناً أخرى تميل إلى اللون الأخضر، فهي مادة الميكا وهي مورقة عند مقطعها العمودي. ولكن عند مسطح صفائحها، نجدها ملمساء وذات بريق معدني وأحياناً تأخذ شكل مسدسات منتظمة، ولكن غالباً ما يكون شكل حراشيفها غير محدد. وتبدو عادة متناثرة بشكل عشوائي لأنها تتبع خطوطاً متعرجة وغالباً متقطعة. وهي سهلة الخدش، مرنة، وأحياناً مطاطة.

وبين مادة الفلديسات ومادة الميكا، نجد حبيبات كوارتز أو بلوراً صخرياً متناثرة هنا وهناك، هذه المادة الأخيرة معروفة بعض الشيء وهي صلبة وزجاجية حتى أن شفافيتها تجعلها تبدو رمادية. ورغم شكلها غير المنتظم قليلاً يستطيع الملاحظ المنتبه تبين مكان القطع أو الكسر _ المائل ميلاً بسيطاً _ في هرم مزدوج سداسي الأسطح. وهذه المادة الثالثة هي أقلها توفراً في الحجر. هذه هي المكونات الطبيعية لصخر أسوان الذي بنيت منه المسلات والتماثيل الضخمة وعدد كبير من المقاصر المصرية. ونرى أيضاً - فيما ندر - مادة سوداء صلبة على شكل صفائح هي مادة الهورنبلاند، وتأخذ الميكا أحياناً شكل هذه

المادة الأخرى حتى إنها خدعت . ولرات عدة . أكثر علماء المعادن حنكة^(١) . ولهذا الحجر أشكال وألوان لا تعد ولا تحصى؛ حيث إن لون الفلدسبات يتغير كثيراً، فهو يأخذ درجة أكثر قتامة أو بهتاناً أو يأخذ درجات تتراوح ما بين الأصفر والبرتقالي ويخلاف شرائح الفلدسبات الأبيض المنشرة ما بين البلورات الوردية نرى أحياناً ما يميل منها إلى الاخضرار أو إلى لون أصفر عسلي . ورغم هذه الاختلافات الطفيفة إلا أن بمقدورنا القول : إن للجرانيت الشرقى خصيصة ثابتة تتمثل في مظهره الثابت الذي لا يسمح بالخلط بينه جرانيت آخر من بلد مختلف . وسوف نشير لاحقاً إلى أهم أنواعه مع ذكر الآثار المشيدة منه .

تسميات قديمة

أعطى القدماء أحياناً لهذا الحجر اسم " الحجر الصميد "، إلا أن هذه التسمية - غير المحددة بعض الشيء - قد أطلقت على العديد من أنواع الأحجار الأخرى المستمدة أيضاً من الصميد .

ويذكر بليني أنها قد حملت اسماً أكثر دقة وهو البيروويسيلون وهي حجارة نارية متشعبة ؛ ويرجع سبب هذه التسمية بلا شك إلى هذه البقع الوردية المتعددة المختلفة الدرجات بشكل يجعلها أشبه بالسنة الذهب . ويقيم بليني نوعاً من التماثل بين البيروويسيلون وحجر الصميد .

وفي وقت كتابة بلين لهذا الاستنتاج، كان هذا الحجر معروفاً على الأخص تحت اسم الصوان . أو مارمورسياتين . ويقول الكاتب الروماني إن الملوك كانوا يتنافسون على بناء المسلات - تلك الآثار الضخمة أحادية الحجر - من هذه الحجارة إذن، فما من شك أن الجرانيت الشرقى هو نفسه البيروويسيلون أو صوان القدماء . وقد أعاد إليه هاريز مؤخراً اسمه؛ ولكنه - وقد خدعته بعض

(١) إلا أنه يسهل تمييزه بالاستعانة بمسار من الصلب حيث سيؤدي ذلك إما لخدشه أو لتوريقه أو لاتفاده شكل حراشيف رقيقة وبراقة ومرنة؛ وأخيراً، نجم فيها أيضاً . ولكن نادراً جداً . بعضاً من حجر سيلان بنى اللون، بحجم حبوب البازلاء كاملة ومعدة الشكل لها هيئة المجسمات ذات الأثني عشر وجهاً ورسمًا تخطيطيًا بشكل المعين .

الأحداث - يعطى وصفاً غير دقيق لها ويجمع بينها حجارة تختلف عنها تماماً إما من ناحية تلاحمها أو تكوينها أو مناجمها^(١).

وهكذا، إذا ما عملنا بإشارة السيد فارنر وتركنا لحجر أسوان اسم سيانيت الذى استخدمه بلينى، يتعين على أن أحذر القارئ من الخلط بين هذه الحجارة وغيرها من أحجار الصوان التى يتحدث عنها علماء الطبيعة الألمان، لأنها تنتمى إلى نظام جبال مختلف كل الاختلاف.

المبحث الثانى: محاجر الصوان

عند صمودنا وادى مصر، بطول مجرى النيل، لا نبدأ فى رؤية هذه الحجارة إلا على بعد نصف فرسخ من شمال أسوان وهى تمتد كثيراً جنوبى الجندل وجزيرة فيلة وتشكل - فى الأرض الصلبة - شبة رصيف تحف به النتوءات التى ينحصر بينها النهر. ولا تحف القمم الجرانيتية بضفتى النهر فحسب، ولكنها تتناثر أيضاً بطول مجراه وترتفع هذه القمم - بالبالفة الحدة - إلى عشرين أو ثلاثين قدماً فوق مستوى أدنى الجزر - وكثيراً ما تتجاوز هذا الارتفاع. وتقوم جزر ألفنتين وهيلة والعديد من الجزر الأخرى الواقعة فيما بينها على أحجار الصوان؛ بل إن الجزيرة نفسها مؤلفة من مجموعات عديدة ومتقاربة للغاية من الحجارة نفسها، كتلها ضخمة وإرتفاعاتها شاهقة. هنا تقع عينا الناظر على سلسلة متتابعة من اللوحات المنهله والرائعة التى لا يجدها فى أى مكان آخر وهى لتفردنا تبعث بقوة الذكريات المرتبطة بهذا البلد دون سواء.

(١) إن سيانيت بلينى أو البيروويوسيلون هى - كما رأينا لتونا - حجارة جرانيتية حقيقة تكون بصفة أساسية من الفلسبيات والكوارتز والميكا. أما الحائرات أو حجارة سيلان، فلا نجدها فيما ندر؛ وعليه ينبغى علينا القول بأن هذه الحجارة تعود إلى هذا التكوين الثانى للجرانيت الذى يقوم علماء المادن بالفصل بينه والتكوين الأول وهو الأقدم الذى تقل منتجاته عن السابق من حيث الموقع حيث يظهر التباين فيها بشكل أوضح ولا نجد فيها حجر ميلان أو حائرات. وهذه التفرقة اللغوية بين حقبتي تكوين مختلف أنواع الحجارة الجرانيتية لهُو أمر بالغ الأهمية. وهذا يدفعنى إلى إطلاق اسم سيانيت على حجارة الحقبة الثانية. انظر الوصف المعدنى للصعيد والدراسة الخاصة بتمثيل المادن من طريق الصور.

ففى وسط النهر، ترتفع الحجارة القائمة هنا وهناك وعلى ضفافه، جبال جرانيتية أشد قتامة، أشكالها حادة ومتنوعة فى وسط أراضى متعددة التضاريس. وفى وسط كل ذلك، بعض المساكن المتناثرة ويقاع الخضرة التى نالقيها من بعيد تبعاً لتمرجات النهر. ولن يستوقفنى وصف المشاهد أكثر من ذلك، فقد قام به آخرون فى مواضع أخرى وعليه فسوف أقصر حديثى هنا عن التفاصيل الخاصة بالحجارة فقط.

ومن خلال كفاءة تضاريس الأرض التى تحدثنا عنها، أمكننا - التعرف بسهولة - أن الميل العام لرصيف الصوان من الشرق إلى الغرب بغض النظر عن الميل الذى يتبع مجرى النهر. (أنا لا أتحدث إلا عن مساحة الأرض وليس عن ميل طبقات الحجارة أو عن القاع الخاص بها، فهى ليست حساسة أو لا تظهر نوعاً من الانتظام) وعلى الرغم من هيمنة حجر الصوان على الضفة اليمنى من النيل بأكملها، إلا أنه لا يظهر فى إفتنتين من خلال بعض القمم، ثم لا يلبث أن يختفى بالكامل تحت الحجارة المحطمة فى سلسلة الجبال الليبية؛ إلا أنه حال صعودنا أكثر صوب الجنوب، نحو الجندل وجزيرة فيلة وأبعد من ذلك نلاحظ أن هذه الحجارة مرة أخرى على ضفتى النيل، بل إنه تمت ملاحظتها حتى أربعة فراسخ جهة الجنوب. ومن المرجح، أنه يمتد إلى ما هو أبعد من ذلك، إلا أنه لا تتوافر لدينا المعطيات بشأن حده الجنوبي، حيث إنه ما من فرنسى واحد قد توغل - أثناء الحملة - إلى مسافة أبعد من ذلك:

و يبلغ أقصى عرض لرصيف الصوان فى جزئه الجنوبي فرسخاً واحداً على أكثر تقدير. أضف إلى ذلك أنه يتمين علينا الإشارة إلى أنه يفقد خواصه تدريجياً كلما توغل فى الصحراوات الموجودة شرق النيل ولا يصبح مطلقاً بالدرجة نفسها من الكمال التى كان عليها فى أسوان أو على مقربة من ضفاف النيل. إلا أنه يخطئ فى هذه الأماكن ذاتها بجبال من نوعيات مختلفة والانتقال من نوعية إلى أخرى لا يتم تدريجياً ولكن غالباً بأسلوب مفاجئ ومتباين.

الأحجار المختلطة عرضاً بالصوان

استغل المصريون الحجارة المختلطة بالصوان الوردى واستخدموها فى آثارهم. وما زلنا نرى حتى يومنا هذا مجموعة من الآثار المشيدة بها إما فى مصر أو فى أوروبا، فى المتاحف أو فى متاجر المعاديات. ولهذه الحجارة نفس مكونات الحجارة السابقة إلا إن حبيباتها أدق علاوة على أن لونها يتراوح ما بين الرمادى والأسود. يوسعنا تمييز أنواع عديدة منها إلا أننا _ لتجنب الخلط _ سوف نقصر حديثنا على الثلاثة أنواع الرئيسية منها .

وقد أطلق الإيطاليون على النوع الأول اسم Granito Bigio بسبب لونه الرمادى وكذا اسم Granitello بسبب صغر حجم بلوراته. وفى هذه التسميات، إشارة واضحة لمظهر هذه الحجارة. ويوسعنا ترجمة هذه التسميات إلى الصوان وإلى الصوان الرمادى^(١). وقد أطلق على النوعية الثانية اسم Granito nero أو Nero e bianco حيث إنها تتميز، بحق، ببقع الفلدسبات الكبيرة البيضاء التى تميل إلى الاستطالة من فوق خلفية سوداء محرشفة يهيمن عليها غالباً الميكا المختلط بقليل من الأمفيبول ونحن نطلق عليه اسم الصوان الأبيض والأسود. أما الصوان الأسود والذى يمثل النوع الثالث، فهو يختلف عن السابق باختفاء بقع الفلدسبات البيضاء الكبيرة. وهذه المادة ليست متجمعة فى بلورات كبيرة ولكنها منتشرة فى كل الكتلة فى رقائق صغيرة للغاية حتى لا تفسد بصورة ملحوظة لونها الأسود.

وأخيراً، هناك أيضاً حجارة سوداء تماماً، محرشفة مظهرها شبه متجانس وصلب للغاية وقد عرفها استرابون وبلىنى وغيرهما من قدماء الكتاب تحت اسم البازلت المصرى، أو كما أطلق عليها بعض المحدثين اسم البازلت القديم. وهى متوافرة فى أماكن عديدة ويصفه خاصة فى ضواحي أسوان حتى الجنادل. وتضم سلسلة الجبال الشرقية، التى تحد الطريق الرابط بين أسوان وجزيرة فيلة، كتلاً ضخمة لهذه الحجارة تميزها بلونها الأسود الداكن عن مسافة كبيرة.

(١) قدمنا نماذج متعددة لهذه الأحجار فى اللوحات ١، ٢، ٣.

إلا أن المينات الحجرية التي جمعتها وأشرفت على نقشها قد تم رفعها من الحجارة التي تحد الضفة الغربية لجزيرة إلفنتين في مواجهة سلسلة الجبال الليبية. وبالتأكيد أن هذه المادة ليست ذات طبيعة بركانية، فهي بالتأكيد حجارة أولية، كما نستخلص من علاقاتها المكانية مع أنواع الحجارة المباشرة، فهي غالباً ما تشكل عقداً وكذا كتلاً بالغة الضخامة يحيط بها الصوان الوردي من كل مكان. وتقدم لنا التماثيل الضخمة والممدان أمثلة لا تحصى عن هذه التجمعات الحجرية.

وإذا ما قممنا بالزيت القدماء تحت عدسة قوية لرأينا أنه يتألف حتماً من مكونات الصوان الأسود ؛ ونلاحظ أن فيه العديد من الحراشيف الصغيرة من الفلدسبات مع القليل من الكوارتز الفارق في خلفية سوداء من الميكا والحائرات على شكل صفائح وإبر . وعليه، فقد أطلقنا على هذه الحجارة اسم الصوان البازلتى الشكل ؛ وهي تسمية طويلة بعض الشيء وإن كانت تبرر عن طبيعة هذه الحجارة، التي تمتاز - بالإضافة إلى ذلك - باحتفاظها بأثار الاسم الذي استخدمه القدماء. دونما الإبقاء على ازدواجية معناه أو غموضه. حيث ينبغي ملاحظة أن القدماء قد أطلقوا أيضاً اسم بازلت على الكثير من أنواع الحجارة الأخرى المستخدمة من جانب المصريين وهي حجارة سوداء وصلية مثل تلك ؛ وإن كانت تبدو بركانية حقاً. ولما كانت غريبة عن ضواحي أسوان؛ فهووف تؤجل الحديث عنها ؛ ويكفى هنا التمييز الذي قمنا به.

وهي بعض الأحيان، يصبح الصوان مصمتاً، مع احتفاظه بلونه الأحمر، لأن الحائرات تكون آنذاك ناقصة حتماً، ويظهر الفلدسبات وحده في شكل حراشيف صغيرة وردية اللون مبرقشة هنا وهناك بصفائح الميكا السوداء البراقة جداً. وسوف أطلق على هذه المادة اسم الفلدسبات المصمت لعدم وجود اسم آخر لها. وأحياناً تكون هذه المادة سوداء اللون ومربطة، دون انتقال، بالصوان ذي الحبيبات الضخمة، وأحياناً بالصوان البازلتى الشكل. ونحن نرى مثلاً على هذا التلاحم بين المواد المختلفة في التماثيل الضخمين اللذين نجدهما في طيبة ومن

خلف مسلات الأقصر. وتجدر الإشارة إلى أن هذا اللون الأسود مرجعه - فحسب - إلى وفرة عدد حراشيف الميكا الصغيرة.

ونحن نجد أشكالاً لكل هذه الأحجار التي أشرنا إلى أن القدماء قد استخدموها، والتي نجدها مختلطة بالصوان أو الصوان الوردي في اللوحات الخاصة بعلم التمدين والتي تقدمها بمنتهى الدقة وفي مختلف أنواعها مع إبراز أشكال الانتقال من حجارة لأخرى وكذا مختلف التغيرات التي تطرأ عليها. وكل هذه المعلومات مصحوبة بإشارات توفر علينا مشقة الدخول هنا في مزيد من التفاصيل، وهي كافية - على ما أعتقد - لإلقاء الضوء على هذه النقطة المهمة من علم الصخور لملاقتها بالصناعة المصرية^(١).

المبحث الثالث: أسلوب استخراج الأحجار

سبق أن ذكرنا أن عمليات الاستخراج المتعددة نجدها في الكتل التي تم فصلها من الحجارة. ويتفيد هذه العملية، كان يتم شق خنادق صغيرة أو فتوات

(١) يتعين على إضافة بعض الملاحظات تجنباً للبس. يطلق في إيطاليا اسم «الجرانيت الأخضر» على أنواع من الأحجار تختلف عن الأحجار المصرية وإن كانت تقوم على أنها من هذا البلد. أحد أنواع هذه الحجارة أبيض اللون وغنى بالفلسبيت الأبيض ومصمت وعلى درجة عالية من الصلابة حتى أن فريير وغيره من علماء التمدين يعتبرون هذه المادة كوارتز. ولا يختلف النوع الثاني عن النوع الأول إلا من ناحية أن الفلسبيت يميل إلى الاخضرار بعض الشيء. ويقول فريير إن هذا النوع تميزه بقع سوداء كبيرة وأحياناً تكون خضراء قائمة تميل إلى الاستطالة من نفس طبيعة الشورل. وتحل هذه البقع محل الميكا الموجود في الجرانيت الرمادي والأحمر. وتكون أحياناً بمثابة خلفية لهذا النوع من الحجارة. وهذا ما جعل العمال يطلقون عليها اسم Granito nere bianco a macchie grande. وفي الواقع أن هذه المادة السوداء أو الخضراء تختلف تماماً عن مادة حجارة الصوان الوردي والصوان الرمادي حيث لا يحتوي هذان النوعان من الحجارة إلا على الميكا، كما يلاحظ ذلك فريير، وهذا رغم استخدامها في العديد من الآثار القديمة. واستطيع أن أؤكد أن هذه الحجارة لا علاقة لها بالصوان، وعلى الأرجح، بمصر. وخير برهان على ذلك هو أننا قد عثرنا على مناجم كثيرة قديمة استغلها الرومان في جبل فالسبرج على مقربة من ماينس، وهذه هي تصديكاً الحجارة التي يصفها فريير في هذا الصدد، ولا يمكن لنا أن نشك في أنه - كآثار روما المنية - قد تم رفع حجارتهما من هذا المكان.

يتراوح عرضها ما بين بوصتين أو ثلاث ومثلها في العمق ويدخلها . وعلى مسافات متفاوتة . تجويفات صغيرة لتكون بمثابة الزوايا .

وكانت وظيفة كل هذه الزوايا . الموضوعية على خط واحد . تتمثل في فلق الحجارة بطول الحفر . أما القناة التي تحدث عنها ، فهي لتؤمن بشكل أكبر الكسر في هذا الاتجاه وتقليل المقاومة وتخفيضها على هذا الخط عن أى مكان آخر . وكثيراً ما لا تتواجد هذه القناة ، وتكون أماكن الحفر الخاصة بالزوايا على سطح الحجارة نفسها ، وذلك إما لأنه ليس من المهم بالدرجة نفسها أن تتبع الحجارة هذا الاتجاه ، أو لوجود أريطة أو تمشيقات طبيعية تضمن كسرها في هذا الاتجاه . وهذا ما نعتقد أننا ندركه . في الواقع . في كثير من الحالات . وأماكن الحفر الخاصة بالزوايا يبلغ طولها خمسة سنتيمترات (بوصتين) مع عمق مماثل وعرضها يقل عن نصف هذه السنتيمترات الخمسة^(١) .

ولقد أراد المصريون أحياناً - عند فصلهم لإحدى الكتل الحجرية - عن طريق هذه العملية الشكل النهائي الذى ستحتفظ به هذه الوجهة ؛ وعليه قاموا بقطع الحجارة بما يشبه المنشار . وقد رأيت إشارات على قيامهم بتلك العملية في الجنوب من أسوان . فهناك أخاديد متوازية في الدقة تميز الافتراض بأن الأداة المستخدمة نفسها كانت مقوسة الشكل . وكانت سواعد الرجال هي التي تقوم بإتمام هذا العمل ، ولكن من الصعب تفسير كيفية إبقائهم في فرجة المنشار على الرمال الخاصة بنحت الحجارة ، حيث كان يستلزم تجديده باستمرار . كان هذا الأسلوب غير مريح إطلاقاً ولم الحظ إلا نموذجاً وحيداً له . وقد أثار استغرابي أن الحجارة كانت تحمل في موضع آخر أثراً لأوكسيد النحاس ؛ وأنا لا أستتج من ذلك أن الأداة المستخدمة كانت مصنوعة من النحاس ، فهذا أمر مستبعد ؛ ولكنى أورد هنا هذه الواقعة ؛ لأنه قد أتاحت لى فرصة إقرار استخدام هذا المعدن في العديد من الظروف الأخرى التي كان اللجوء إليه فيها يبدو أمراً غير طبيعى .

(١) لاحظت آثار الزوايا هذه في عدد مائل من الأماكن . وهناك بعضها في عينات الجرانيت التي جمعها في أسوان .

وهذا أسلوب آخر مختلف للغاية يختص به المصريون دون غيرهم. حيث قاموا بفصل كتلة من الأحجار بغية نحت تماثيل ضخم، وقد حمل الجزء المتبقى من الحجارة أثراً خفيفة مائلة ومتوازية فيما بينها في شكل أشربة أفقية طولية، تتلامس جانبياً وتتداخل أخاديد بعضها في البعض الآخر. ولزيد من التفاصيل المثيرة حول هذا الأثر، أحيل القارئ إلى الوصف الخاص بأسوان فرسم هذه الحجارة. الذي تم القيام به بكثير من الدقة. سوف يعطى عن هذا العمل فكرة أدق من كل ما يمكننا إضافته في هذا المجال (انظر لوحات أسوان، المجلد الأول، رقم ٣٢).

وهناك نوعان من التماثيل الشديد بين هذا الأسلوب ونظيره الذي أشيع استخدامه في محاجر الحجر الرملي والحجر الجيري؛ وسوف نتحدث عن هذين النوعين من المحاجر بشكل يمكننا من شرح هذا الأسلوب^(١).

المبحث الرابع: أدوات استخدامها القدماء

يعتقد أن المول والإزميل والمطرقة كانت كافية لإجراء القنوات الصغيرة أو الأخاديد التي تحدثها عنها سابقاً، وكذا الحفر الخاصة بوضع الزوايا. وفي عصرنا الحالي، يتم استخدام الزوايا بأسلوبين، إما زوايا حديدية يتم طرقتها بضربات مضاعفة في وقت واحد، وإما زوايا خشبية صلبة للغاية يتم غرسها بقوة في داخل الحفر ثم إغراقها بالمياه حتى تتضخم. وهذا الأسلوب الأخير مريح للغاية وله تأثير أكبر. فالزوايا تمارس ضغطاً متجانساً ومتزامناً على جدران الحفر. وعليه، فإن الكتلة الحجرية تتفصل دائماً في الاتجاه المرسوم. وهذا هو الأسلوب الذي يفضل اتباعه لفصل الكتل الضخمة، وبالأخص تلك التي ينبغي لها الاحتفاظ بشكل محدد. ومن المرجح، أن هذا هو الأسلوب الذي اتبعه المصريون؛ ونحن لا نتصور كيف يمكن لأسلوب آخر أن يكون كافياً لفصل أحجار جرانيت يبلغ طولها مائة قدم مثل تلك المستخدمة في المسلات. ففي اعتقادنا أن

(١) وصف محاجر جبل السلسلة.

الصدمة لا يمكن أن تكون لحظية بطول الكتلة ؛ وعليه فهناك مخاطرة بكسر الكتلة إلى جزئين على الأقل وقت فصلها من الجبل.

وتبرهن الآثار المماثلة لأثار المنشار أن المصريين قد لجأوا إلى استخدام هذه الأداة ؛ ولكنها كانت غير سريعة، مما دفعهم إلى اللجوء إليها في حالات نادرة ؛ فقط لتجنب بتر الكتلة الحجرية لو طبقوا أسلوباً آخر.

والحق إن الآثار التي تحملها الحجارة التي فصلنا عنها التمثال الضخم تشير إلى أسلوب أكثر قوة. وهي تشير العديد من الاحتمالات. ولكن نظراً لانتظامها وانتظام المادة، يبدو لي من المستحيل افتراض أنها قد تمت بفعل صدمات أحدثتها الأدوات التي تحركها سواعد الرجال. فلا يمكن لنا رفض الاعتقاد بأنهم قد لجأوا إلى استخدام ماكينات بالغة القوة، قادرة على توجيه صدمات عنيفة للغاية للأدوات. ويدفعنا التماثل القائم بين هذه الأخاديد الموجودة في معاجر الحجر الرملي والحجر الجيري إلى أن المصريين الذين بدأوا يقطع المواد اللينة بواسطة الصدمة التي تحدثها أداة طويلة، اضطروا بعد ذلك إلى تطبيق هذا الأسلوب على الجرانيت، وعليه، فيرجع أنهم قاموا بإزالة سمك معين من الحجارة بين التمثال الضخم والحجارة لا يتعدى - في الغالب - بضعة بوصات ؛ حيث إنه لو كانت تجاوزت هذا السمك، لما كان ذلك يعني تكبد المشقة بلا طائل، وكان من الأيسر والأوقع القيام بحفر مستقيم من جانب الحجارة^(١).

قطع الأعمدة

البساطة هي على الأقل أهم ما يميز أسلوب قطع الأعمدة الذي يعود ابتكاره إما إلى المصريين وإما - وهذا الأكثر ترجيحاً - إلى اليونانيين. ونحن نرى، في المحاجر، أن كل جنوع الأعمدة تميل إلى الاستدارة فقط عند جزء من

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، المجلد الأول ووصف هذا الأثر في الفصل الثاني من وصف آثار العصور القديمة.

محيط دائرتها وبطول العمود بالكامل؛ وهذا بالطبع يمثل نتيجة بديهية للأسلوب المستخدم لفصلها من الجبل. وقد سعى بعض الرحالة - عند ملاحظتهم لهذا الانحناء - أن يجدوا تفسيراً له. ويقول بوكوك : " كنت أجد في محاجر أسوان بضعة أعمدة تم البدء في رفعها وأثنين من جوانبها تم الانتهاء منها ". وهذا ما دعاه الافتراض أنهم كانوا يبدأون بتسوية الأعمدة من محيطها باستخدام أدوات دقيقة، ثم القيام بعد ذلك برفعها بالاستعانة بزوايا ضخمة. إلا أن هذا الرحالة الذي يتم ملاحظاته عن كثير من الدقة ليس موفقاً دائماً في افتراضاته. فالأسلوب المستخدم من جانب المصريين كان أسرع من ذلك الكم الهائل من الأعمدة التي تم رفعها في الماضي.

كان هذا الأسلوب يتمثل في القيام أولاً بحفر عميقة عند طرفي طول العمود، ثم في القسم الأعلى وبطول جذع العمود، يتم شق قناة ضيقة أي مجرى حفر لوضع الزوايا. وهذه هي عملية القطع بمعناها الصحيح. وعند انفصال الكتلة عن الجبل نتيجة لجهد الزوايا، كانت تأخذ من تلقاء نفسها شكلاً محدباً عن أسطحها الذي كان ملاصقاً للحجارة، فنحن ندرك تماماً استحالة امتداد القطع رأسياً : فلقد كان يميل إلى الاقتراب، بآسرع وقت ممكن، من الجدار السابق وهو الوحيد الذي كان حراً وذلك تبعاً لخط مقوس، يغطيها سطحاً مقعراً في الجبل ومحدباً في الكتلة الحجرية التي تم فصلها.

وهذا الأسلوب السريع إلى حد ما وغير المستخدم في بلادنا قد يعنينا على تفسير الأسباب التي دعت اليونانيين والرومان إلى نحت مثل هذا العدد الهائل من الأعمدة دون أن تشيهم صلاية المادة عن عزمهم. فالرومان، بعد أن اقتبسوا من المصريين أسلوب قطعهم للجرانيت استخدموه في الجبال الأوربية حيث لم نزل نرى آثاراً لذلك. وقد قدم لنا فوجاس دو سان فان، وهو أحد علماء الطبيعة المميزين، ملاحظات خاصة بمنطقة الراين وهي مشابهة للتي قمت بتقديمها بشأن أسوان، فقد لاحظ اتباع الأسلوب نفسه في فصل الأعمدة عن الحجارة في المحاجر القديمة للرومان في جبال فالسبارج على بعد عدة فراسخ من ماينس ؛ وليس هذا هو التماثل الوحيد بين هذه المحاجر ومحاجر المصريين.

فتحن نلاحظ أن الرومان قد سعوا - مثل المصريين في أسوان - إلى تقضيل استخدام الكتل الضخمة المستقطعة من المحاجر، إما لسهولة قطعها وإما لأن هذه القطع قد تم اختيارها بمض الشيء وأنه من المستبعد إلى حد كبير احتواؤها على أربطة أو شقوق داخلية.

ونحن لا نشك في أن عملية تشذيب الآثار أحادية الحجر الضخمة الحجم كانت تتم في الموقع نفسه. ونحن نرى أمثلة على ذلك في المحاجر ويتفق قدامى الكتاب على هذا الاستنتاج. فهذا المقصورة الشهيرة لقدس أقداس سايس، وهي من أضخم الأتقال التي قامت القوة البشرية بنقلها، لم يتم تحديد شكلها الخارجى فحسب؛ ولكن أيضاً حفرها من الداخل قبل فصلها عن الحجارة. والحق، إن هذه المحاذير كانت واجبة. فبالرغم من ذلك، استغرق نقلها عامين من الفنتين وحتى الدلتا واشترك في عملية النقل ألفا بحار.

وهناك مصاعب أخرى تمثلت في المسلات التي تعذر رفعها من أحجار النيل، وهذا رغم أنها أخف وزناً من مقصورة سايس. فقد كانت هناك نقطة حرجية تكمن ليس في فصلها فحسب؛ ولكن أيضاً في نقلها ووضعها على قواعدها. ويقول بلينى، إن ما لا يقل عن ألفى رجل كانوا يشاركون في نقل مسلة واحدة. ويدأه أن هذا القول ينطوى على كثير من المبالغة؛ حيث يصعب تصور تركيز مثل هذا العدد الهائل على أثر واحد. زد على ذلك أنني اعترف بأن قوة ألفى رجل مجتمعين تعتبر كافية بالكاد لو لم يتم اللجوء إلى استخدام أية آلة، وهذا، على الأرجح، الهدف من الحديث عن مثل هذا العدد الهائل من الرجال.

وفي الواقع أن مسلة يبلغ ارتفاعها ٩٢ قدماً وعرضها سبعة في المتوسط. مثل مسلة الكرنك. تزن نحو مليون أوقية. وبالقسمة على عشرين ألف رجل، يكون نصيب الفرد حمل زهاء خمسين أوقية وهذا ما يتجاوز الجهد الذى يمكن لفرد الاستمرار فيه. وكم من المجهود يضيع هباءً عندما يكون الرفع مباشراً حيث يمكن تقليص عدد العمال كيفما شئنا. لو تم اللجوء إلى الآلات ولا يحدثنا في هذا الأمر إلا الزمن المراد استغراقه؛ فحسبة بسيطة للغاية توضح لنا أن في

حالة استخدام رجل واحد للآلات المناسبة . إذا لم يبدد قواه . يمكنه رفع مسلة كهذه لقاربة المتر الواحد (ثلاث أقدام) فوق سطح الأرض وعلى مدى يوم واحد .

و بين الاستخدام المباشر للقوة البشرية واستخدام الآلة ، هناك عدد لا نهائى من الحلول الوسط التى تسمح بالجمع بين مختلف درجات اليسر والسرعة اللازمة لنقل المسلات . وتكمن الصعوبة الرئيسية ، عند اللجوء لاستخدام الآلة ، فى القيام . فى بعض الحالات . باتخاذ نقطة ارتكاز ثابتة إلى حد ما . أضف إلى ذلك أن هذه الأعمال تبدو لنا بهذه الأهمية لا لشيء إلا لأنها مختلفة فى بلادنا وفى . كما ذكرناه مرات عديدة . لا تقتصر لدى المصريين دون غيرهم من الأمم درجة أعظم من الصناعة أو من المهارة الميكانيكية . فما من أمة على وجه الأرض إلا وابتكرت بسهولة الآلات اللازمة لإنجاز مثل هذه العملية . لقد قطع الرومان مسافة أكبر بنفس هذه المسلات وتقلبوا على مصاعب أكبر من التى تقلب عليها المصريون . وقد نقلت الشعوب الحديثة أحمالاً أثقل بكثير . فقاعدة تمثال بيبى الكبير تزن ٢,٣٠٠,٠٠٠ رطلاً .

ونحن نشعر بأن تحمل وزن المسلة بالكامل لا يكون إلا فى لحظات قليلة ؛ عندما يتعلق الأمر برفعها إلى مستوى أعلى ، أما فى حالة جرّها على مسطح أفقى ، فلا تظهر الحاجة إلا إلى مستوى أقل من القوة . إلا أنه ينبغى القول إنه يتم قطع غالبية المسافة على المياه . ويذكر بلينى أن المهندس المعماري ساتوريس قد تخيل أنه قد تم شق قناة من النيل وحتى المحجر وأنه كان يتم قيادة سفينتين محملتين بالأحجار ، ومريومتين من جانبيهما ، حتى أسفل المسلة التى كان طرفها يتركزان على ضفتى القناة ؛ وهنا كان يتم إلقاء الثقل الذى كان وزنه يتجاوز بكثير وزن المسلة . وكانت السفن التى أنزلت حمولتها تقوم برفع الأثقل ونقله إلى المكان المفترض أن يوضع فيه . وكان هناك طرف آخر للقناة يؤمن الاتصال ما بين النيل وهذا المكان الأخير . وقد استخدم بعد ذلك أسلوب مماثل لنقل المسلات إلى روما . وقد تولى أغسطس الإشراف على نقل المسلة الأولى . أما الثانية فكان ليجولا . أما السفن التى استخدمت فى النقل ، فقد تم بناؤها لهذا الغرض . وعلى حد اعتراف بلينى نفسه ، كانت أكبر سفن يراها الرومان حتى ذلك الحين .

المبحث الخامس: إحصاء لأهم الآثار الصوانية أو الجرانيتية

التي لا تزال قائمة حتى يومنا هذا في مصر

أعتقد أن مثل هذا الإحصاء نافع لإعطائنا فكرة محددة عن أعمال القدماء في هذا المجال وتقديم - إذا جاز القول - هذه النوعية من الآثار، التي قاومت الزمن حتى يومنا هذا، تحت منظور واحد ويوسع هذا الإحصاء الإسهام في تصحيح الأخطاء التي وقع فيها بعض الرحالة في هذا المبدد.

الآثار المشيدة بالجرانيت الشرقي والتي لم نزل نراها في مصر، تتألف من ثلاث مجموعات:

١- الآثار المعمارية.

- ٢- الآثار أحادية الحجر ذات الأبعاد الضخمة والتي تبدو - بسبب كثتها - جزءاً لا يتجزأ من الأرض التي وضعت عليها مثل المسلات والنماثيل والأعمدة ضخمة الأبعاد وقدس الأقداس والتوابيت الحجرية.
- ٣- وأخيراً، الأعمال المختلفة المتواضعة الحجم والتي يسهل نقلها وعليه لا ينبغي الإشارة إليها إلا إجمالاً.

وجزيرة فيلة لا تضم أية أبنية من الصوان إلا أننا نرى بها العديد من الآثار أحادية الحجر التي تثير الكثير من الاهتمام:

- ١- هناك ثلاث قطع لقدم لقدم أقداس تأخذ أشكالاً شبيهة بالأقفاص وتبدو وكأنها قد خصصت لطائر الصقر المقدس وللحجارة لون وردي باهت ويلوارتها كبيرة الحجم للغاية وهي النوع الثاني الذي أشرنا إليه.

- ٢- أسدان في الوضع الذي نجد عليه أبو الهول عادة وهما من الجرانيت الأحمر.

- ٣- وأمام البوابة التي تمثل مدخل المعبد الكبير، نجد مقصورة ضخمة من الصوان الوردي، مكمية الشكل ومجوفة من الداخل.

٤- وأخيراً، نرى حطام بعض الآثار المتنوعة إلى حد ما نميز منها على سبيل المثال حطام مسلتين ؛ وهما تنتميان للتشكيلية الحمراء والسوداء ذات البلورات الكبيرة والتلاحم السماقى. وفى أسوان، لا نجد إلا الآثار المذكورة بالفعل فى رصف محاجرها علاوة على بعض الأعمدة المنقولة من أماكنها التى ليست، بدهاءة من آثار المصريين.

ونرى أيضاً بقايا تواييت قديمة محفورة من أحجار الصوان الأحمر والأسود ونجد فى الفنتين باباً يبلغ ارتفاعه عشرين قدماً ويتألف من سبع كتل من الصوان الوردى ومن تمثال ضخمة وحطام لتمثال آخر.

وفى كوم أمبو نجد باباً صغيراً من الصوان فى أحد أسوار القناء.

أما إدفو وإسنا اللتان نلقاهما مع استمرارنا فى نزول مجرى النيل، فليس بهما أى أثر مهم من الجرانيت.

أما أرمنت، فهى تضم عدداً كبيراً من الأعمدة الجرانيتية التى شيدها اليونانيون والرومان واستخدمها المسيحيون من بعدهم فى العصور الوسطى فى المباني الخاصة بشعائهم.

أما أطلال مدينة طيبة الشهيرة، التى نلقاها بعد ذلك، فهى لا تزال تضم بعد العديد من قرون الدمار والإتلاف عدداً هائلاً من الآثار المصرية الجرانيتية . أهمها مقصورة صغيرة واقعة على امتداد المبنى الكبير للكرنك ومشيدة بالكامل بالجرانيت الوردى القائم. أما الكتل الخارجية التى تمثل السقف، فهى مشيدة بالتنوعية نفسها من الحجارة علاوة على كتفى حائطين يتخذان موضعهما فى الأمام غربى المعبد. وإننى أكتفى هنا بمجرد إحصاء وأحيل القارئ - لزيد من التفاصيل عن هذه الأشياء - إلى وصف مدينة طيبة.

أما المبنى الثانى فى الكرنك المشيد بحجر الجرانيت، فهو باب القناء الواقع أمام طريق " أبو الهول " المؤدية إلى الأقصر.

ونرى مسلتين من الجرانيت أمام مبنى الكرنك الكبير وعند قاعدتهما حطام مسلتين آخرين تعرضتا للتحطيم^(١). وفي الماضي، كان هناك ممر طويل يتألف من تماثيل ضخمة من نفس هذه المادة لا يزال ركامها على الأرض حتى يومنا هذا.

وهناك أيضاً في الكرنك العديد من التماثيل الضخمة من الجرانيت. ونجد حطام أحدها على مقربة من الباب الذي أشرنا إليه. وهناك تماثيل ضخمة أخرى في الطرف المقابل ويشير بعض الرحالة إلى أنه من الجرانيت الأصفر إلا أنه من الصوان الرمادي.

ومن خلف بوابة متصدعة جزئياً، نجد حطام تماثيل ضخمة، من الصوان الأحمر. وهناك عدد كبير آخر من الآثار أحادية الحجر من الصوان الرمادي والأسود والأبيض.

أما مدينة الأقصر، القائمة محل مدينة طيبة في جنوبي الكرنك، فليس فيها آثار مميزة من الجرانيت فيما عدا مسلتين وتماثيلين كبيرين. وحجر المسلتين من النوع الوردى الجميل ولوراته ضخمة. وأحد التماثيل ذو حمرة أكثر قتامة ومختلط بالميكاً بدرجة أكبر. أما التماثيل الأخرى، فيحمل خاصية مميزة؛ حيث إن القسم العلوي منه منحوت في عقدة حجارة ترابيئية محبة من الميكاً ذات لون داكن يتعارض لونها بشدة مع عرق من الفلدسبات النقي وشبه المصمت لونه أحمر وتنتهي به قمة هذا التمثال.

و على الضفة الغربية، تمكنا مبانى مدينة "هابو" من رؤية حطام بعض البنايات أو تكسيات الجدران من الجرانيت الرمادي. وقد لاحظت بعض منها وقد تقطعت تماماً، بل يبدو أنه قد تعرض لحريق في الماضي. وهناك كل أخرى، في الألفية الداخلية، وبصفة خاصة عدد كبير من الأعمدة قد استخدمها المسيحيون في أبنية دينية في القرون الأولى. وهى ركام لآثار أقدم تم تشذيب

(١) تنتمى هذه الآثار أساساً إلى المجموعة الحمراء والسوداء المثلثة بعض الشيء إلى البتغمجى. وتظهر بلورات الفلدسبات الكبيرة على خلفية من البلورات الأصفر ومن كم هائل من الميكاً وتترتب الحجارة في تلاحمها من الرخام السماقى.

خاماتها إما على أيدي المصريين أو اليونانيين. وعلى الضفة نفسها، وعند قطع السهل الذى يربط بين مدينة هابو والميمنونيوم، نرى عددًا لا يستهان به من التماثيل الضخمة المقلوبة والمطممة، غالبيتها من الجرانيت الوردى الباهت.

وموقع الميمنونيوم نفسه، منثور فيه حطام بعض التماثيل الضخمة ويوسعى أن أذكر أيضاً، على سبيل المثال المميز لاستخدام الجرانيت، رأس لا تزال باقية بكل ما لها من تناسب رائع فى المقاييس. وعلى مقربة من الميمنونيوم _ السدى نعتبره بمثابة قبر أوسيماندياس، نجد أضخم التماثيل فى مصر.

كانت أبعادها تبلغ قرابة ٨٠ قدماً، وشكله مثل المقعد الذى يجلس عليه من كتلة واحدة من الجرانيت الوردى الذى يحمل بضع بقع سوداء من التراب المحبب المختلط بالميكا. وينبغى الإشارة إلى أن هذا التمثال الضخم الذى نطلق عليه أحياناً اسم التمثال الضخم لمثون، ليس هو التمثال الذى كان يصدر أصوات فى العهود القديمة؛ وهو ليس مصنوعاً من الجرانيت ولا حتى من البازلت. كما يؤكد ذلك بعض القدماء ولكنه من نوع من الصوان الرمادى الذى تتميز به مصر، والذى سنتحدث عنه لاحقاً. أما الحضر الواسعة والهائلة، التى كانت تحمل اسم مقابر الملوك والتى نراها فى واد صغير يقطع سلسلة الجبال الليبية _ إلى الشمال بعض الشيء من ممنونيوم، فهى تضم فى غالبيتها تابوتاً يبلغ طوله زهاء عشرة أقدام ومن الجرانيت المختلف الأنواع. وهذه التوابيت من الحجارة الصلبة. والتى يندر وجودها الآن فى مصر. وجدت بأعداد هائلة فى الماضى. والدليل على ذلك، ما ذكره بلينى فى حديثه عن الأحواض التى يستخدمها الرومان فى الاستحمام، حيث أشار إلى أن عدد الأحواض المبنية من الحجارة الصلبة والتى تم استخراجها قديماً من مصر قد وصل إلى أربعة آلاف والتى يرجح أنها كانت توابيت قديمة^(١).

(١) لا يوجد فى قوس - أبو لينوبوليس بارها القديمة - ولا فى أطلال قنط أو نندرة أى أثر مميز جدير بأن فكرة فى إحصائنا. فقط لاحظنا فى واجهة المعبد الكبير لنندرة أن الحجرين اللذين يمشق فيهما مفاصل الباب، ليسا من الحجر الرملى المشيد به باقى الأثر ولكنهما من الجرانيت.

وبين أطلال مدينة كانوب على ضفة النيل نلاحظ مقصورة أو ما يشبه القفص المشابه بعض الشيء للاقفاص التى ذكرناها فى قيلة .

أما الشيخ عبادة ، فرغم أنها مشيدة _ بشكل عام _ بالحجر الجيرى، إلا أنها كانت مزينة بالمديد من الأعمدة الجرانيتية بعضها لا يزال قائماً على مقربة من قوس النصر، أما الأعمدة الأخرى، فمقلوبة .

أما منف القديمة، فقد كانت مزينة فى الماضى - أكثر من أى مدينة مصرية أخرى - بجرانيت أسوان . ولا يزال موقعها يمنح الرجال عدداً هائلاً من حطام التماثيل من بينها رسغ وزن المديد من الآلاف . أما باقى التماثيل، فقد اختفى . من هنا، يمكن لنا أن نحكم على الكم الهائل من الآثار الذى أصابه الفناء . أما الحوض الكبير الواقع فى منف المواجه لأهرامات سقارة، التى كان يتوسطها معبد بتاح الشهير، فهو لا يزال يضم إلى يومنا هذا المديد من كتل الجرانيت الضخمة التى تقطعها النقوش والمباريات الهيروغليفية .

وفى موقع أهرامات الجيزة، نرى عدداً لا يستهان به من كتل الصوان المتناثرة . وكان الهرم الثالث المعروف تحت اسم مكسيأ به منكاورع فى معظم أجزائه . وقد أطلق استرابون على هذه المادة اسم البازلت ؛ وهى تسمية خاطئة تندرج فى إطار الأخطاء المعديدة التى ارتكبها هذا الرحالة، فهذه التسمية من نوعية الجرانيت الأحمر الذى يحمل عرقاً أسود .

وفى داخل الهرم الأكبر، المعروف باسم خوفو نجد حجرة الملك مكسوة بكتل جرانيتية ضخمة لونها وردي تشكل السقف والجدران، والأمر كذلك بالنسبة للبهو . وتجدر الإشارة إلى أن الممر المؤدى إلى داخل هذا الهرم قد بات اليوم مغلقاً بكتلة من هذه المادة تجعل الدخول عسيراً للغاية . أضف إلى ذلك أننا لم نرَ أى جزء من البناء من الصخر الصلب، ولكن - فى كل الأهرامات التى طفت مفتوحة اليوم - نجد تابوتاً من الجرانيت .

لقد اكتفيت بالإشارة فحسب إلى الآثار الجرانيتية الموجودة فى أهم الأماكن بمصر حيث لم تزل هناك بعض المباني المصرية التى يمكنها جذب اهتمام

الرحالة. إلا أن غالبية مدن الصعيد وعدد لانهاى من القرى يحتوى أيضاً على بعض منها.

وفى غالبية المساجد، نرى عدداً كبيراً من الأعمدة، وبعض المقابر وغيرها من الآثار الجرانيتية المستخدمة اليوم فى ملقوس العبادة الإسلامية وفى ملحن الحبوب والرحى التى يتم اللجوء إليها فى العديد من الحرف، هى جزوع لأعمدة أثرية. وتضم الوكالة أو مجال التجار العديد من الأعمدة الجرانيتية. كما أن أعتاب الأبواب من الجرانيت أيضاً. والتوابيت القديمة تستخدم كمسقى للحيوانات. وأخيراً، هناك العديد من الآثار المحطمة وكتل الجرانيت المتناثرة فى كل الاماكن التى كانت مسكونة فى الماضى.

وفى مدينة القاهرة بصفة خاصة، تضم المباني الدينية وغيرها من المباني العامة والمصانع والمعامل ومنازل الخاصة عدداً هائلاً منها يصعب إحصاؤها. وسوف نتكفى فحسب بذكر الأثر الحديث المعروف باسم ديوان يوسف وهو يضم أجمل الأعمدة الجرانيتية التى رأيناها فى هذه المدينة علاوة على أطلال أثر واقع على مقربة من جسر المياه. إلا أننا سوف نستمر فى تعداد الآثار الموجودة حتى الآن فى أطلال المدن القديمة.

فمين شمس، القرية من القاهرة، لم تحتفظ، من كل الآثار التى كانت تزينها فى الماضى. إلا بمسلة واحدة من الجرانيت. ونحن نعلم أن هناك ثلاث مسلات أخرى من المادة نفسها تمت سرقتها ونقلها فى الماضى إلى روما.

وعند نزولنا الفرع الشرقى من النيل بين العديد من المدن المصرية القديمة التى قد تكون موضوعاً لبعض الملاحظات. سوف أقتصر هنا على ذكر مدينة "صان" على مقربة من بحيرة المنزلة حيث نرى حطام سبع مسلات كان العديد منها من الجرانيت.

كما تم تزيين العديد من المدن على حدود برزخ السويس بالعديد من الآثار الجرانيتية، وقد بلغت هذه الزخرفة منتصف البرزخ حيث لازلنا نجد اليوم كتلاً كبيرة الحجم من أطلال المباني القديمة. أما الأطلال المسماة بأبى خشيد فى

وإدى السبع بيار والتي أرجح أنها أواريس^(١) القديمة، فهي تحتوى على العديد من المباني المزينة بنقوش مثيرة للاهتمام. ونحن نرى بعض منها بصفة خاصة فى المكان المسمى السيرايوم على مقربة من الطرف الشمالى للبحيرات المرة ومن الطرف الجنوبى منها. وينبغى الإشارة أيضا إلى حطام أثر جزء منه جرانيتى ؛ وذلك لتمييزها بأثار الحروف اللاتينية التى تكسوها ؛ وهذا هو الأثر الوحيد من تلك النوعية الذى وجدناه فى مصر.

أما دلتا النيل من الداخل، ف رغم أن الرحالة لم يزوروا لها إلا جزئياً، إلا لهم تقدم لهتم عدداً من الأثار المرفوعة - مثل سابقتها - من محاجر أسوان. وأوضحهم هذه المباني، هو مبنى بهيبت المبنى بالكامل من الجرانيت والذى لا يقل أهمية، من ناحية المساحة، عن غالبية معابد الصعيد^(٢).

أما المباني القديمة الواقعة فى ضواحي الفرع الغربى للنيل، فهي لا تقدم لنا إلا القليل من الأثار بغير ذات أهمية كبرى مما يجعلنا لاندكرها فى هذا السياق ؛ ومن بين أثار مدينة رشيد، سوف نكتفى بذكر الحجر الذى يحتل النقوش الثلاثة وهو من اشرب الأثار المكتشفة فى مصر ؛ وهو من الجرانيت الأسود، الدقيق الحبيبات. وقد تم العثور على حجر مماثل فى القاهرة بالقلمة وهى من المادة نفسها وإن كانت حبيباتها أكبر حجماً. وللأسف، فإن حروفها قد طمست بعض الشيء حتى أن غالبيتها لا تقرأ تقريباً. وتتميز أطلال كاثوب بيمض الأنقاض القديمة العديد منها من الجرانيت ؛ إلا أننا لانجد هذه المادة متراكمة بوفرة إلا فى مدينة الإسكندرية.

فعلى أرض هذه المدينة التى امتلكتها البطالمة فى قديم الزمان، نجد أنقاضاً لأثار من الجرانيت. وتحتوى مدينة العرب على عدد هائل منها، بعضها متأثر على الأرض والبعض الآخر مدفون جزئياً فى تلال الركام التى تغطى الجزء الأكبر من أرضها. ويستخدم سكان المدينة الحديثة هذه الأثار فى آلاف

(١) دراسة عن الجغرافيا المقارنة وحالة سواحل البحر الأحمر قديماً. الجزء الأول..

(٢) كان هذا الأثر - مثل غيره من الأثار التى ذكرناها - مكسواً بالكامل بالحروف الهيروغليفية والنقوش المنقطة بإتقان بارع.

الاستخدامات الممكنة ويرون مدينتهم بمثابة الحجر الذى يستعملونه منذ قرون ولم ينفذ بعد.

وترتكز الصهاريج، التى تحفظ المياه التى تحملها قناة الإسكندرية فى كل عام على أعمدة من الجرانيت _ وكان عدد هذه الصهاريج فى الماضى لا يعد ولا يحصى. وقد بلغ عددها، قبل زمن قليل من الحملة، ثلاثمائة وستين صهريجاً غالبيتها تتكون من عدة طوابق. وهذا وحده كفىل بإعطائنا فكرة عن العدد الهائل لهذه الأعمدة القديمة. ونحن نجد أيضاً كسر الجرانيت المشغول مستخدماً فى أسوار وأبراج مدينة العرب ! وجذوع الأعمدة _ الموجهة وفقاً لسمك السور _ تستخدم أحياناً فى ربط مختلف المواد التى تتخذ قواعد الأعمدة فى وسطها شكلاً يقترب من الشكل الأسطوانات الموضوعة بانتظام.

والآثار الضخمة _ الشاهدة على عظمة الإسكندرية القديمة _ مثل عمود بومبى ومسلة كليوباترا قد تم رفعها أيضاً من هذه المحاجر. ويندهش الزائر للمدينة الحديثة من رؤية هذا العدد اللانهائى من الآثار الجرانيتية القديمة المستخدمة فى أبنيتها. فهو يجد بداخل المنازل ويصنف خاصة فى محال التجار أو ما يطلق عليه إسم (وكالة)، كمأ هائلاً من الأعمدة الجرانيتية لا يقل عما . يجده فى قصر المنارة.

ويتألف مكسر أمواج الميناء القديم جزئياً من كتل حجرية من هذه المادة؛ أما فى الميناء الجديد، فهناك سد بالكامل يحد قاع الميناء ولا يتألف إلا من كتل من الأعمدة القديمة المتراصة فوق بعضها البعض والمصنوعة فى غالبيةها من الجرانيت.

وينبغى أن نضيف إلى هذا التعداد _ الذى كان يومئذ الإطالة فيه رغم أننا لم نرى كل الآثار التى أم تزل تحتضنها مصر حتى يومنا هذا _ هذا العدد الهائل من الآثار التى سرقها اليونانيون والرومان والعرب منذ عشرين قرناً مضت وكذا التجار اللذين جاموا إليها من كل بقاع الأرض ونزلوا فى موانئها وجعلوا من ركام آثار هذا البلد حمولة سفنهم. وفى الواقع أننا نعرف أن هناك كمأ هائلاً من

الأثار الجرانيتية فى سوريا وآسيا الصغرى والقسطنطينية واليونان وإيطاليا وفى كل متاحف الأمم الأوروبية.

بيد أن كل هذه الأثار- فى مجملها - قد تكون أقل بكثير من تلك الأثار المدفونة أو المفقودة للأبد، إما فى تلال الأنقاض التى تغطى مواقع المدن القديمة، وإما فى رواسب الفيضانات السنوية التى رقت مساحة مصر بمقدار طبقة سمكة امتدت من أسوان حتى ضفاف البحر المتوسط. ويقدر السيد دولوميو، فى مؤلفه الخاص حول ارتفاع الأرض فى هذا البلد، ارتفاع سمك هذه الرواسب بمقدار يتراوح ما بين ١٥ و ١٦ قيراطاً فى كل قرن. وعليه، فمنذ أن قام الفرس بغزو مصر منذ ٢٥ قرناً وأطاحوا بفالبيه أثارها وهدموها، يرجح أن يكون مستوى الأرض قد ارتفع بما يزيد عن ثلاثين قدماً. ونحن أبعد من أن نتبنى هذا الرأى^(١)، وربما يكون من الأفضل تخفيض هذا الرقم إلى الربع. كم من الأشياء قد خفيت للأبد على البشرية بأسرها. وهذا يفسر جزئياً لماذا تتجاوز اليوم مدينة الإسكندرية وضواحيها غيرها من المدن المصرية القديمة من حيث أنقاض الأثار القديمة. هذا لأن أرضها غير معرضة لفيضان النهر ولم يشملها الارتفاع العام.

ويفضل هذه التفاصيل التى ذكرناها، أصبح بإمكاننا بلورة فكرة معينة عن ضخامة العمل الذى أنجزه القدماء فى الماضى من أجل استغلال جرانيت أسوان، وبخاصة إذا لاحظنا فى الوقت نفسه أنه لا يوجد أثراً واحداً من بين كل هذه الأثار إلا وتكلفت كل كتلة حجرية منه. رغم تقدمنا فى هذه الحرف وسرعة الأساليب المتكررة. سنوات طويلة من العمل إما لرفعها من الحجر أو لتسطيحها أو لتشذيب مختلف أوجهها؛ هذا غير مشقة كموتها بالنقوش الدقيقة وصقلها بإتقان مثلاً فعل المصريون. وهذه التفاصيل، أفضل من أى أسلوب آخر، فى تكيئنا من الحكم على عبقرية هذا الشعب القديم وصنيره وصناعته؛ وسوف نخلص إلى أن إنجاز هذا الكم الهائل من الأعمال المعمارية قد استلزم سنوات متصلة من العمل المضنى.

(١) سوف يتم مناقشة هذا الرأى فى الوصف المذكور لمصر.

ومن هذا الإحصاء الذى انتهينا منه لتونا، بوسعنا ملاحظة أن الآثار الجرانيتية تزداد عدداً كلما هبطنا صوب الشمال أى كلما زاد ابتعادنا عن المحاجر المنزوع منها تلك الحجارة. وهذا أمر بالغ الغرابة. ونحن نعزیه بلا شك إلى أنه مع اقتراب مقر الحكومة المتزايد من البحر المتوسط، تمت إزالة مواد الآثار الأكثر قدماً لاستخدامها فى المباني اللاحقة. وأنا لا أنكر أن هذا الأمر قد حدث كثيراً، على الأقل إنشاء حكم اليونانيين والرومان، بيد أن هناك سبباً آخر. ففى أسوان وفيلة وجزيرة الفنتين، فى وسط الجبال الجرانيتية، كانت الآثار المرفوعة منها لا تثير دهشة المشاهد بالقدر الذى تثيره عند هبوطنا داخل بلاد طيبة فى وسط الجبال ذات الطبيعة المختلفة ؛ وهنا يتم بشكل أفضل تقدير المصاعب التى تم التغلب عليها. أضف إلى ذلك أيضاً أن أراضى الدلتا فى مجملها أراض زراعية، ولا يمكن العثور على مواد صلبة إلا على مسافات بعيدة ؛ وكان من الطبيعى تعليق أهمية أكبر على اختيارها.

المبحث السادس: الإثلافات التى أصابت الجرانيت فى الآثار التى لا تزال قائمة فى مصر

إن الجرانيت الشرقى لا يتميز بحجم بلوراته وجماله وسلوع ألوانه فحسب، ولكن أيضاً بصعوبة تلفه. وفى الواقع، أن هناك بعض الآثار الجرانيتية التى لا تزال على حالتها الأولى رغم مر القرون بل لا زالت تحتفظ حتى يومنا هذا بلمعانها التام الذى أعطوه المصريون لها.

ففى كل حجرية يبلغ طولها قرابة المائة قدم، مثل تلك المستخدمة فى إقامة المسلات، لم يظهر شق أو تصدع واحد يكون سبباً فى كسرها. فالمسلات المتهدمة أو المحطمة الموجودة على سبيل المثال فى طيبة أو فيلة أو صان قد تعرضت لذلك بفعل بعض الوسائل العنيفة.

كما أن صقل هذه الآثار صقلاً تاماً ومتقناً قد ساهم إلى حد كبير فى الحفاظ عليها حيث عزلها عن رطوبة الجو والتى تعد السبب الطبيعى لتلف

الحجارة. ولم يكتف المصريون فقط بهذا الأسلوب الوقائي بل كسوا أيضاً غالبية الآثار احادية الحجر بلون أحمر ولايزال عدد كبير منها يحمل آثار هذا الطلاء؛ وقد وجدتها فى حطام التمثال الماردى الشهير فى ميموننيوم وهو أكبر تمثال جرانيتى قام المصريون بإقامته.

وحقيقة أن مناخ بلاد طيبة قد أسهم إلى حد كبير فى الحفاظ على هذه الآثار، وأحد هذه الأدلة الدامغة التى يمكن أن نسوقها فى هذا الشأن هو أن الآثار التى تم نقلها على ضفاف البحر، لم تنعم بما نعمت به الآثار الأخرى التى ظلت فى مأمن من التلف. وتقدم لنا مدينة الاسكندرية العديد من الأمثلة : لقد ملأ اليونانيون هذه المدينة بآثار من الجرانيت جاءوا بها من مدن منف وهليوبوليس وغيرها، ومن بين الآثار الباقية فيها، نجد العديد منها وقد تعرض لإتلافات ملحوظة^(١).

وقد جاءت الإتلافات فى صور متعددة وفى ظل ظروف مختلفة ينبغى الإشارة إليها فى هذا الصدد :

١- أحياناً، يكون من شأن الكتل الحجرية التى تعرضت للتلف أن تنقسم إلى شظايا غير منتظمة فى حين تقوم حبيبات كل شظية بالحفاظ على نوع من الالتصاق القوى فيما بينها بحيث أن مجرد توجيه صدمة قوية بعض الشئ تكون كافية لإحالة كتلة هائلة إلى قطع صغيرة.

٢- ويشيع أيضاً تقطعت عناصر الكتلة الحجرية حيث تضعف درجة التماسها حتى أن أدنى معدل من الجهد يكون كافياً لعزلها. وأحياناً ما يمتد نطاق هذا التلف بشكل متجانس ليشمل مساحة كبيرة وأحياناً أخرى يقتصر على مساحة ضيقة للغاية.

ونرى أحياناً بعض الآثار وقد تقشّرت فى خطوط موازية لسطحها، حيث نرى الأجسام التى تميل إلى الاستدارة مثل الأعمدة تنفتت إلى طبقات متحدة

(١) من بين الأحجار التى ظلت على حالتها الأولى، ينبغى ذكر الجرانيت الرمادى وعلى الأخص الأسود والبازلتى الشكل وبصفة عامة، فإن الأحجار التى تتكون من بلورات دقيقة الحجم كانت أقل تعرضاً للتلف من غيرها.

المركز. وقد لاحظت هذه الظاهرة على وجه الخصوص في الإسكندرية وبخاصة في المسجد القديم الذي يحمل اسم "الألف عمود" وهذا الأمر كاف للتفريق بين هذا النوع من التقشير وبين التقشيت الطبيعي لبعض أنواع الجرانيت وعليه يوضح لنا جيداً أن هذه الإطلاقات مرجعها هنا إلى أسباب خارجة عن طبيعة هذه الحجارة.

أضف إلى ذلك أن الاتلاف لا يشمل كل أجزاء كتلة هائلة الحجم. فغالباً ما نلاحظ أنه لا يشمل إلا جانباً واحداً منها فقط. وهذه الملاحظة دائمة إلى حد ما حتى أنه في الآثار المعرضة من كافة جوانبها لتأثير الهواء، نجد أن الواجهة التي تعرضت لقدر أكبر من التلفيات هي أساساً المسطحة عليها أشعة الشمس المشرقة.

وهناك ملحوظة أخيرة غاية في الأهمية وتؤكد ما سبق أن ذكرناه آنفاً وهي أن واجهات الكتلة نفسها التي لم يتم صقلها أو التي تعرضت لفقدان هذا الصقل لاحقاً، هي - تحديداً - التي يظهر فيها آثار الإتلاف. وهذا دليل آخر على أن طبيعة الكتلة الحجرية بريئة من مثل هذا التلف.

ودون الدخول في المناقشات التي دارت بين العديد من علماء الفيزياء حول هذا النوع من التلف، سوف نكتفي هنا بالقول أننا نرى أن الرطوبة هي السبب الرئيسي، حيث تلتصق بسهولة أكبر بالأسطح غير المضغوطة ثم تتفقد رويداً رويداً بين مختلف العناصر لينتهي بها الأمر إلى فصلها عند تبخرها.

وفي حالة احتواء الماء على ملح بحري مذاق، يكون تأثيره أهدأ ضرراً وهذا ما استنتجناه من العديد من الملاحظات.

وقد تساءلنا أحياناً حول ما إذا كان التفاعل الكيميائي للملح لا يسهم هنا في هذا الأثر، ولكننا لا نعتقد أن بلورات الفلوسينات والكوارتز والميكا يمكن أن يشمل تكوينها أي تلف بسببه.

إن من اعتقدوا أن تبلور الملح البحري في شقوق الجرانيت يؤدي مباشرة إلى هذا الأثر - مثله مثل تشبع بعض الحجارة بالمياه وتفتيتها في فصل الشتاء

بعد تجمدها فى مسامها . إنما هم . فى اعتقادى . لم يولوا اهتماماً لما يحدث فى الحالتين . وفى الحالة الأولى، يتجمد كل محتوى الفجوات دونما استبعاد لأى مادة، والمياه عندما تتجمد تحتفظ بنفس حجمها إن لم تكن بالأحرى تأخذ حجماً أكبر . ولكن فى الحالة المعنية هنا، لا يحدث التبلور إلا بقدر تبخر السائل . ومن البديهي أن الحيز الذى كان يحمل السائل قبل التبلور لا يمكن أن يمتلئ بالكامل من بعده .

وأعتقد . على النقيض من ذلك . أن أثر الملح البحرى هنا يقتصر على خاصية جذب الرطوبة الجوية . ويتمخض عن ذلك أن فى كل مرة يكون فيها الجو مجرد رطباً، تبث من جديد كل أجزاء الجرانيت التى تظلمها الملح وهكذا تتعرض لتأثير متبادل للرطوبة والجفاف يسرع بالقدر نفسه من إتلافها .

والرمال التى تحملها الرياح كثيراً فى مصر وبخاصة عند أطراف الصحراء، يمكن أن نوردها ضمن الأسباب المؤدية إلى إتلاف وتشويه الآثار الجرانيتية . وهى لا تؤدى . كما يعتقد البعض . إلى إحداث تلفيات مباشرة ولكن نتيجة حكها المباشر بالأسطح الجرانيتية يؤدى على المدى الطويل، إلى فقدانها للطبقة المصقولة مما يزيد من أثر المسببات الأخرى التى ذكرناها للتو .

ملحق رقم ٢
 وصف الآثار الفلكية المكتشفة في مصر
 بقلم السيدين: جولوا وديفيليه
 مهندسى الطرق والكبارى^(١)

(١) قام السيد جومار بكتابة وصف المسقف الفلكى للمقبرة الأولى للملوك إستناداً على الملاحظات التى قدمها السيد لوجنتى الذى قدم لنا هذا الرسم. انظر ما سبق.

ملاحظات أولية

عند وصولنا أسيوط في التاسع والعشرين من شهر مارس من عام ١٧٩٩، علمنا أن الجنرال ديزيه - عند زيارته لمعبد دندرة - قد اكتشف، من بين اللوحات الهيروغليفية التي تزينه، أبراجاً فلكية مشابهة بعض الشيء للأبراج التي قام اليونانيون بنقلها إلينا. كانت هذه الأبراج تحتل مكانة متميزة من بين عجائب صعيد مصر التي حدثونا عنها بلا توقف خلال فترة إقامتنا في أسيوط، والتي أثار مجرد رؤيتها حماساً ملتهباً بين صفوف الجيش.

أضف إلى ذلك، هذه الرغبة المارمة التي كانت تجتاحنا من أجل اختراق الصعيد ومعابد دندرة وإسنا ومعابد الكرنك والأقصر؛ علاوة على أن العديد من الآثار الأخرى - التي كانت فكرتنا عنها لم تزل مشوشة - كانت تثير فينا انطباعات قوية وإعجاباً مستمراً. وقد توفر لنا الوقت لدراسة آثار إسنا حال انتظارنا في أسيوط، للفرصة المناسبة لاستكمال رحلتنا. وأخيراً، غادرنا هذه المدينة يوم السابع عشر من أبريل ووصلنا في الخامس والعشرين من الشهر نفسه إلى قنا، هذه المدينة الحديثة الواقعة في مواجهة دندرة. وكان السيد دونون هناك آنذاك. وقد زاد من حدة فضولنا ما رأيناه في حافظة أوراقه التي كانت

ثيرة بما فيها. فلقد لاحظنا في مجموعة رسماً للأبراج الفلكية الدائرية مماثل تماماً للرسم الذي نشره. ولم نلبث أن توجهنا إلى دندرة ورأينا الأبراج الفلكية على الطبيعة. وقد بدا لنا ذا أهمية كبرى حتى إننا قد اتخذنا قرارنا على الفور برسمه بمقياس رسم أكبر بكثير من المقياس الذي طبقه السيد دونون. فلقد شعرنا بضرورة توفير الدقة المتناهية لهذا العمل، فلقد كنا على قناعة تامة بأن مواقع الأبراج الفلكية والأشكال المصاحبة لها ليست محددة بشكل عشوائي في النقوش التي تأخذ للوهلة الأولى مظهر الأفق السماوي.

وقد لاحظ زميلنا السيد دويو، خلال دراسته في أحد الأيام للنقوش التي تزين معبد دندرة، بعض الأشكال المماثلة لأشكال الأبراج الفلكية الدائرية وذلك عند طرف سقف الرواق في الجهة الشمالية. ولم نلبث أن أدركنا أن هذه الأشكال مرتبة وفقاً لنظام ما، وقد تمكنا من أن نميز بوضوح ستة من هذه الأبراج الفلكية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأبراج وكل الأشكال المصاحبة لها موجهة نحو واجهة الرواق.

نظرنا هباء في الأماكن المحيطة بحثاً عن الستة أبراج الأخرى عندما وابتنا فكرة البحث عنها في الطرف المقابل للرواق. وشعرنا بالرضا عندما عثرنا عليها مصطفة في ترتيب منتظم، وهي تشكل مع الأبراج الستة الأولى مسيرة تشترك فيها بعض الأشكال الرمزية وهي موجهة نحو خلفية المعبد.

وقد أثارت هذه الاكتشافات اهتمامنا بشكل غير مسبوق وعليه، ومنذ ذلك التاريخ، قمنا بزيارة كل الآثار المصرية ونحن نبحث بحثاً مضيقاً عن النقوش الفلكية، وبوسعنا أن نجزم في هذا الصدد أن مامن لوحة واحدة تتناول هذا الموضوع إلا وتوقفنا عندها. وهكذا، تمكنا من اكتشاف لوحات الأبراج الفلكية لإسنا^(١) واللوح الفلكية لأرمينت^(٢).

(١) ظهر اللوحين رقم ٨٧، ٧٩، المجلد الأول واللوحين a، b من مجموعة الآثار الفلكية.

(٢) انظر اللوحة رقم ٦٩، الشكل ٢، المجلد الثاني، واللوحة G من المجموعة نفسها.

والسقف الوحيد لإحدى قاعات واحدة من مقابر الملوك^(١) والذي يتضمن أبراجاً فلكية^(٢)، لم يتم ملاحظة في أول الأمر إلا عن طريق زميلنا السيد ريبو. وقد قام برسمها السيد لوجنتي، أحد ضباط سلاح المهندسين.

وكنا نشعر بالرضا لتمكننا من جمع المادة اللازمة للقيام بعمل مثير للاهتمام، إلا أننا وقد حرمانا من وسائل الاستفادة منه، عكفنا بحماس بالغ على القيام بأمور أخرى وكانت تحركات الجيش وتمدد الأطلال لانتترك لنا فترة للراحة. كنا قد أمضينا ثمانية أشهر في التجوال بين آثار صعيد مصر، عندما غادر السيد فورييه ويصحبته العديد من زملائنا القاهرة وصعدوا النيل حتى الجندل لدراسة الآثار القديمة التي تغطي ضفاف هذا النهر.

كان السيد فورييه على علم بوجود هذه الأبراج الفلكية في دندرة عن طريق رسالة وجهها السيد ديسكوتيل إلى المعهد المصري؛ وعليه فقد كان يستشعر أهمية هذه اللوحات الفلكية. مسلحاً بالمعلومات التي تمكن من جمعها في القاهرة، وصل فورييه إلى صعيد مصر وفي نيته دراسة هذه الآثار في موقعها. وقد مكثت رسومات السيد دونون من معرفتها. وعند مروره بإسنا، رأى في المعبد القديم الموجود بهذه المدينة، أبراجاً فلكية كان لم يزل يجهل وجودها؛ ورأى أخيراً في إدهو - حيث التقينا به - الرسومات التي قمنا بجمعها ليست الخاصة بالأبراج الفلكية لمعبد إسنا فحسب ولكن أيضاً المتعلقة بمختلف الآثار الفلكية التي قمنا باكتشافها. وجاءت المقارنة التي كان على وشك القيام بها على الفور لتحدد وجهة نظره حول طبيعة هذه النقوش؛ وقد أسر بها لنا، ولم نلبث أن تخطينا عن التعامل مع مادة مميزة بالنسبة إليه. وسعدنا بإمكانية مساعدته في عمله العام عن طريق تقديم - وبلا تحفظ - كل الرسومات التي جمعناها. وسوف نكتفي بإعطاء وصف مقتضب للوحات الفلكية التي قمنا برسمها مع الاكتفاء بإضافة بعض الملاحظات العامة حول الأسلوب الذي نفذت به وحول

(١) هذه هي أول مقبرة غربية للملوك، المسقط الأفقي والمقطع، لوحة رقم ٧٩، الشكلين ١٢ و١٤، المجلد الثاني.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨٢، المجلد الثاني، واللوحة D من مجموعة الآثار الفلكية.

موقعها في المبنى وسوف نفيض في عرضنا للوسائل التي استخدمناها حتى يتوفر لمعلمنا درجة متناهية من الدقة لا يمكن تجاوزها، حيث من الضروري في هذا الشأن عدم ترك أى مجال للشك بخصوص صحة رسوماتنا. وفيما يختص بالنتائج التي يمكن استخدامها من دراسة هذه الآثار ومقارنتها، سوف نكتفى بحسب الإشارة إلى أن كل مناقشة جزئية أو مبدئية عن مسألة من هذه الشاكلة، لا يمكن أن تؤدي إلا إلى نتائج مبهمه وغير مؤكدة. فنحن نعرض أنفسنا لارتكاب أخطاء جسيمة ولا يمكن تجنبها عندما ندلى برأينا في هذا الموضوع من غير أن نكون قد رأينا النقوش الأصلية أو على الأقل الرسومات التي تصورها بأمانة. ونحن نأسف لتأخر نشر مذكرات السيد فوربيه بسبب تداخل عدد من العوامل مجتمعة؛ فلقد كان من شأن هذا المؤلف تحديد أفكار القارى لارتكازه على الملاحظة المتأنية للأماكن وعلى المعرفة الدقيقة لكل الآثار.

المبحث الأول: الأبراج الفلكية لرواق إسنا

يتضمن رواق إسنا أربعة وعشرين عموداً مرتبة في ستة صفوف متوازية مع محور المعبد، ويملو كل صف من الأعمدة أعتاب بطول عمق الرواق تحمل حجارة السقف المزين، وعلى يسار الداخل إلى المعبد، هناك رسم للأبراج الفلكية. ونحن نرى هذه اللوحة الفلكية في الرسم الأول للمنظور الممثل في اللوحة ٨٥، المجلد الأول. ويحتوى هذا الرسم على الاثنى عشر برجاً فلكياً؛ وينتهى عند كل طرف، أو بالأحرى يحيط به على هيئة إطار، شكل ممتد يحتل عرض السقف المزين بالكامل؛ في حين أننا نجد على أحد الجوانب الأذرع والراس وعلى الجانب الآخر السيقان الممتدة بطول النقش.

وهذه اللوحة ممثلة بمقياس رسم ١/٢٠ في اللوحة ٧٩، المجلد الأول واللوحة ٢ من مجموعة الآثار الفلكية؛ ويقسمها طولياً شريط من النقوش الهيروغليفية إلى قسمين متساويين. وإتجاه أشكال القسم العلوى من اليسار إلى اليمين عادة، وهى القسم السفلى، تتجه - على العكس - من اليمين إلى اليسار. ولتكوين فكرة دقيقة وإجمالية عن الرسم، ينبغى الافتراض أننا متواجدين أسفل

السقف المزين الذي عيئناه سابقاً، في مواجهة الحائط الجانبي الأكثر قرباً لنا والواقع إلى الجنوب بحيث ندير ظهورنا إلى أكبر قسم من الرواق. عندئذ، إذا ما وضعنا النقش أمامنا وأمسكنا به من طرفيه ورفعناه هكذا من فوق رؤوسنا، دون التوقف عن النظر إليه، سوف نرى كل الأشكال في وضع معادل تماماً للوضع الذي تشغله. ويساعدنا رسم المنظور الممثل في اللوحة ٨٢ على تكوين فكرة دقيقة عن موقع الأبراج الفلكية. وسوف نلاحظ فحسب أن هذا الرسم قائم على الافتراض بأن المشاهد يرى من أمامه الجزء الأكبر من الرواق، وهذا الافتراض يتنافى مع هذا الافتراض الآخر الذي انتهينا منه الآن.

ففي رسم الأبراج الفلكية هذا، حيث يتم الالتزام بشدة بترتيب الأبراج، نرى أن اقدام جميع الأشكال مستديرة نحو أقرب الحوائط الجانبية إلى الجنوب.

ونحن نرى في الشريط الأسفل على مقربة من واجهة المعبد أبراج العذراء والميزان والعقرب والقوس والجدى والدلو ونرى القوس مقلوباً بالنسبة للأشكال الأخرى. وتسير كل الأبراج من اليمين إلى اليسار، وتتبعها عند كبير من الأشكال الأخرى التي تمثل جزءاً من اللوحة نفسها والممتدة حتى قاع الرواق. وتحمل الأبراج الستة التي ذكرناها نحو ثلثي طول اللوحة في شريطها السفلي، أما الأبراج الستة الأخرى، فتتخذ مواقعها فوق الأبراج الستة الأولى وتسير في الاتجاه المعاكس. ويسبقها أشكال أخرى تتفق مع الأشكال الأخرى من نفس ذات الطبيعة التي أشرنا إليها. وهي تتبعها بالترتيب المعروف بدءاً من برج الحوت وانتهاءً بالأسد. وتختلط هذه الأبراج بأشكال أخرى، إلا أنه يسهل تمييزها، فهي الوحيدة التي يصاحبها نحت لنجوم بارزة. لقد كانت هناك مشقة كبيرة في رسم هذه اللوحة بموقعها هذا. ومع إدراكنا للمصاعب التي نواجهها، وتحسباً لارتكاب أخطاء جسيمة، ضاعفنا من اهتمامنا وعنايتنا. وكما كان الرواق مردوماً بدرجة كبيرة، فقد كنا على بعد ثمانية أو تسعة أمتار من اللوحة التي كان يستلزم علينا رسمها. وعليه، كان من المسمير علينا رفع المقاسات مباشرة. إلا أن عمق الرواق مكثنا من معرفة الطول الإجمالي للسقف المزين. أما عرضه، فقد استنتاجناه من

عرض الشعب. وقمنا بعد ذلك بتقسيم رسمنا إلى جزئين متساوين طولياً استرشاداً بخط النقوش الهرغليفية الذى ظهر لنا مقسماً للرسم بدقة. وأخيراً، وفى اتجاه العرض، اتخذنا من المسافات التى تفصل بين الأعمدة وأبعاد وتيجان الأعمدة والوصلات أوجهاً للمقارنة. وهكذا تمكنا من تقسيم اللوحة إلى مريعات بلغت أبعادها ثلاثة أمتار على متر ونصف تقريباً، وفيها أصبح من السهل علينا وضع جميع أشكال النقوش كل فى مكانه.

بيد أن كل ساعات النهار لم تكن مواتية لنا للرسم بالقدر نفسه؛ فقط كنا نتابع عملنا فى الصباح عندما تتسلل أشعة الشمس إلى داخل الرواق وتتمسك على أرضيته. وأحياناً ما كنا نجد صعوبة فى تمييز الأشياء بسبب ارتفاع السقف ولونه المتكرر. وهذه الميوب تقف وراء بعض الثغرات الموجودة فى رسمى، حيث لا نجد فيه النقوش الهرغليفية لخط الوسط. فحرفوها بالغة الدقة وقد أصابها التشويه، بفعل قشرة مالحة تقطعها، مما يتعذر معه تمثيلها بصورة مرضية. وقد قمنا بالتحقق من الرسم - مراراً وتكراراً - فى الموقع، وطوال مدة إقامتنا فى إسنا، لم نهمل تفصيلاً واحداً من شأنه أن يضىء عليه آخر درجات الدقة.

المبحث الثانى: الأبراج الفلكية لمعبد شمال إسنا

يتضمن رواف المعبد الصغير بشمال إسنا ثمانية أعمدة مرتبة فى أربعة صفوف موازية لنحور المعبد، وتجمعها أعتاب تبدأ من الواجهة، وتمتد حتى عمق الرواق. وتدعم الاعتاب هذه الجدران الجانبية وأحجار السقف وعدد أجزاء زخارفها خمسة وطولها مساو لعمق الرواق ولها عرض الجدار الخارجى نفسه.

وتغطى النقوش هذا السقف. أما الطرفين الموجودان عند طرفى الرواق، فعليهما حلية ممثلة فى بعض النقوش للأبراج الفلكية.

ونجد نصف الأبراج يسار المدخل وهى بالترتيب الآتى : الحوت والحمل

والثور والجوزاء والسرطان والأسد. أما باقى الأبراج، فهي على اليمين وإن كنا لا نرى إلا جزءاً منها فقط؛ حيث أدى هبوط أحد أعمدة الواجهة إلى سقوط نصف السقف، ولم يزل هناك جزء من أبراج القوس والجدى والدلو.

وفى الجزء الموجود على يمين المدخل، تسير غالبية الأشكال من اليسار إلى اليمين، وجهها موجه نحو واجهة الرواق وأقدامها جهة الحائط الجانبى. وفى الجزء الذى يحتل يسار المدخل، تسير الأشكال أيضاً من اليسار إلى اليمين حيث إن أقدامها تتجه فى الوقت نفسه صوب الحائط الجانبى، فقد ترتب على ذلك أنها تسير حقيقة فى اتجاه مغاير للاتجاه الذى تسير فيها أشكال الجزء الأيمن؛ أى إنها تبدو كأنها تدخل فى المعبد؛ بحيث إن أشكال اللوحتين تتقابل وجهاً لوجه.

وتتقسم هذه اللوحات، مثل لوحة رواق إسنا إلى قسمين طوليين عن طريق خط من النقوش الهيروغليفية؛ إلا أن القسمين هنا ليسا متساويين، فالشريط العلوى أضيق من السفلى ولا يضم أية أبراج فلكية فى حين أن الشريط السفلى وهو الأعرض فهو يضم - علاوة على ذلك - أشكالاً أخرى تبدو موضوعة بلا أى ترتيب، والكثير منها مشابه لأشكال الأثر الفلكى فى المعبد الكبير بإسنا.

وتقدم لنا اللوحة ٨٧، المجلد الأول واللوحة " a " من المجموعة الخاصة بالآثار الفلكية الجزئين اللذين فى طرفى الرواق متقاربين من بعضهما. وحتى نتصور بالضبط الموقع المحدد لكل منهما، ينبغي الافتراض بأننا نتخذ موقعنا تحت السقف الموجود على يسار المدخل وظهورنا مستدير نحو الحائط الجانبى للمعبد من الاتجاه نفسها. وعندئذ، إذا ما أمسكنا الرسم من طرفيه بعد وضعه رأسياً أمامنا ورقمناه بعد ذلك من فوق رؤوسنا مع الاستمرار فى النظر للأشكال، فسوف نتمكن من وضع اللوحتين كلاهما فى مكانها. ولن يفصل بينهما إلا المسافة التى يشغلها على الرسم الأجزاء الثلاثة الأخرى فى الرواق.

ومن السهل الاعتقاد أننا قد راعينا فى رسم هذه اللوحة الفلكية الدقة

والعناية نفسيهما اللذين التزمنا بهما عند نقل لوحة المعبد الكبير في إسنا، مادام كان الاهتمام واحداً.

وتتضمن هذه الأبراج الفلكية عدداً أكبر من الأشكال. ولما كان هذا الرسم يحظى بإضاءة أفضل ولدة أطول من مثيله في معبد إسنا - وهذا بسبب بعض الإتلافات التي أصابت السقف وجعلت أشعة الشمس تخترق الرواق طوال ساعات النهار - فقد تمكنا من رسمه بسهولة أكبر. بيد أنه قد استحال علينا نقل الخط الهيروغليفي الذي يقسمه إلى جزئين. كما ينقص أيضاً نصف الجزء الأيمن تقريباً، وهذا مرجعه - كما ذكرنا آنفاً - سقوط أحد أعمدة الواجهة. وقد أضفنا إلى رسمنا بعض الأشكال على تلك الباقية حتى الآن في مكانها وذلك بعد وضعنا جنباً إلى جنب كمرين لأحد حجارة السقف واللذين عثرنا عليهما على الأرض.

ومما لاشك فيه أن بوسعنا اتباع الأسلوب نفسه في تجميع كل أجزاء هذه اللوحة المهمة ولكن يلزمنا الكثير من الوقت والعديد من الإمكانيات التي تتوافر لنا في إسنا. وهناك أمر مهم ينبغي تسجيله هنا، وهو أننا قد عرفنا، على مر الأيام، أن القدر قد ترك من بين الحجارة المتراكمة أمام أرضية المبنى، إشارات مؤكدة عن كل الأبراج الفلكية التي لم نعد نراها في الصقف. فقد رأينا وجه الخصوص سنبله القمع الخاصة بالعذراء وإحدى كفتي الميزان وذيل العقرب.

المبحث الثالث: سقف إحدى قاعات معبد أرمنت

ينقسم معبد أرمنت إلى قاعتين متساويتين في العرض وإن كانتا مختلفتين في الطول^(١). وهما متصلتان عبر باب صغير يقع إلى اليمين في نهاية القاعة الأولى. وفي سقف القاعة الثانية، يوجد نقش نراه في اللوحة ٩٦ - الشكل ٢، المجلد الأول وفي اللوحة ٢ من مجموعة الآثار الفلكية. ويحتل هذا النقش كل

(١) انظر اللوحة رقم ٩٤، الشكل ١، للمجلد الأول.

مساحة السقف. وهو منقول بمقياس رسم ٨ سنتيمترات عن كل متر. وحتى يتسنى لنا أن نحدد بدقة موقع هذه الأشكال، ينبغي إفتراض أننا أسفل هذه اللوحة ونجد أدركنا ظهرنا إلى مؤخرة المعبد ؛ إذن ؛ إذا ما أمسكنا الرسم من طرفيه ورفعناه من فوق رؤوسنا فسوف نضع الأشكال كافة فى الوضع المناسب لها. أما هذا الشكل الكبير للمرأة التى تطوق اللوحة بأكملها، فهى تدير ظهرها لمؤخرة المعبد وذراعاها وسقاها ممدودتان على جانبي السقف. وعلى جسدها، ذى المقاييس غير المتناسبة، نرى أقراصاً أمامها أشكال فى وضع القرفصاء. وأحد هذه الأقراص، القريب من الشدى يضم شكلاً لشخص واقف ممسكاً بصولجان الواس وفوق رأسه قرنا كبش. وفى منتصف الطول، قرب الطرف، نجد ثلاثة أقراص متساوية ؛ علاوة على اثنين، أحدهما فى الزاوية التى يؤلف ضلعيها ساقا الشكل وجسده. أما الآخر، فيتخذ مكانه فى الزاوية المقابلة بين الوجه والذراعين. أضف إلى ذلك جناحاً ممتداً بطول الشكل. وهناك ثلاثة خطوط هيروغليفية _ لم نتمكن من رسمها _ تتخذ أماكنها على الجانبين بالتوازي مع الذراعين والساقين. ومن فوق خطوط اليسار، نجد شكل ثور. ومن فوق خطوط الجانب الأيمن تقريباً، نرى شكل عقرب.

ونحن نرى، فى وسط اللوحة، شكلاً كبيراً مثلاً فى قارب ويبدو أنه يسير بسرعة. إحدى ذراعيه ممدودة إلى أعلى وإلى الخلف أما الذراع الأخرى فإلى الأمام وإلى أسفل. وهو ينظر إلى الثور من خلفه كمن يحاول الفرار منه. وبين هذا الشكل والثور، نجد فى الأعلى كبشاً بمرض السقف ورأسه متجهة نحو أسفل الرسم ؛ وفى الوسط جمراناً مزدوج الجناحين وهو ممتد أفقياً وفى الأسفل، قارباً صغيراً به شكل فى وضع القرفصاء. وأمام الشكل الكبير ومن أسفل المقرب تقريباً الذى يتخذ وضع نحو اليمين بعض الشئ. نرى فى القسم الأعلى صقراً برأس كبش وفى الأسفل كبشاً مجنحاً بمرض السقف، رأسه متجه نحو أعلى الرسم.

ونحن نجد نوعاً من التماثل الشديد بين شكلى الثور والمقرب

الموجودين في هذا الرسم وبين تصويرهما في رسومات الأبراج الفلكية. ومن فوق رأس الكبشين والجرمان والصقر الذي يحمل رأس كبش، نرى ريشة في وضع رأسى.

المبحث الرابع: لوحة الأبراج الفلكية المرسومة في سقف أول مقبرة للملوك في الغرب

رسم السيد لوجنتى هذه اللوحة بدقة واهتمام بالفين^(١). ونحن نورد فيما يلى الشرح الذى ذكره في ملاحظاته، ويمثل القسم الأسفل من المنقوشة جزء السقف الموجود على يسار المدخل. أما القسم الأسفل، فهو تمثيل للجزء الأيمن. واللوحة مرسومة على خلفية مقبية، مقوسة بعض الشيء ويبلغ طول شريطها البارز ٩, ٢ أمتار، علاوة على شريط زخرفى أفقى يبلغ عرضه تسعة ديسمترات وارتفاعه نحو خمسة ديسمترات. يأخذ شكل المارضة ويحيط باللوحة طولياً من كل جانب لمسافة ٨, ٤٠ أمتار.

"ينقسم السقف إلى قسمين بواسطة شكلين لامرأتين عاريتين، جسدهما ممدودان في شكل مسطرة ويشغلان القسم الأعظم من الحجرة. أما ذراعاهما وساقاهما، فهي منحنية في زاوية قائمة في الاتجاه المعاكس لتحيط باللوحة وتكون بمثابة الإطار لها. وتقاطع الوجهين مرسومة بالون الأحمر، أما لون البشرة، فهو أصفر شديد القتامة. ويضم كل جسد منهما خمسة أقراص لونها أحمر قائم، وهو نفسه لون الأقراص الموزعة في السقف. وقد طليت الأعضاء الجنسية باللون الأسود الغامق.

"وينقسم كلا من نصفي السقف بدورهما إلى قسمين أو شريطين مستطيلين متساويين تقريباً. القسم الأول أو الأقرب للمركز يمثل سماء زرقاء متناثر عليها نجوم لونها أصفر باهت ونقوش هيروغليفية من اللون نفسه، وتبدو

(١) انظر اللوحة d من مجموعة الآثار الفلكية، واللوحة ٨٢، المجلد الثانى.

كما لو كانت من خلف شبكة تتقاطع خطوطها في زوايا قائمة. وهذه الخطوط ممدودة أيضاً باللون الأصفر الباهت^(١)، وقد طمست الرطوبة بشدة هذا الجزء، حتى إنها قد أسقطت ألوانه في مواضع عدة بشكل حال دون رسمنا لتفاصيله. أما الشريط الثاني، فهو يضم مسيرة من الأشخاص المرسومة على خلفية بيضاء، رسمت تقاطيعهم باللون الأحمر الباهت الوردى تقريباً. أما لون البشرة، فهو أصفر أخف قتامة من لون الشكّلين الكبيرين وتحمل ملابسهم خطوطاً صفراء غامقة. وتتخذ المسيرة موقعها بالتماثل من على جانبي لوحة تبدو بمثابة الموضوع الرئيسي لهذا التشكيل سواء من الجانب الأيسر للسقف أو من الجانب الأيمن.

الجانب الأيسر من السقف

"يضم الشريط السفلى مشهداً يتألف من ثلاثة أشكال آدمية وسبعة أشكال حيوانية. وأكبر هذه الشكال تتخذ وضع الوقوف وترتكز على إناء. وبرأسها وجسدها يشبهان رأس وجسد الخنزير يزينها ذيل كثيف يهبط إلى أسفل. وقدما هذا الشكل لأسد وذراعاها لإنسان وربما لقرد. ويحمل هذا الشكل على رأسه وظهره تمساح كبير ذيله يرتكز على الظهر. ونحن نجد أربعة نقوش هيروغليفية صغيرة مرسومة باللون الأصفر الباهت، وكذا العديد من النقوش الهيروغليفية الأخرى لهذه اللوحة أمام فم الحيوان. وفي الأسفل، نرى شكلاً مقلوباً لإنسان رأسه رأس نمور ومسلح بساق طويلة موجهة إلى الشريط الذي نجد عليه النجوم. وعند طرفه، نجد متتالية من النقاط المنفصلة التي تمتد حتى جسد الشكل الكبير.

ويعد ذلك، وفي مركز المشهد، نرى ثوراً مستديراً نحو الاتجاه نفسه الذي تتخذه الأشكال السابقة، متخذاً موضعه فوق قضيب أفقى يبدو كأن إنساناً

(١) لم يستطع الرسم التعبير عن اللون الأصفر.

يمسكه بيده اليمنى. وفي المواجهة، يوجد أسد مستلق ومن أسفله تمساح متوسط الحجم وهما ينظران إلى الأشخاص التى وصفناها لتونا. وخلف الأسد والتمساح، نجد شكلاً ثالثاً متناهى الصغر لتمساح ملتف حول نفسه. وبين الأسد والتمساح نجد عقرياً من فوق ذيل الأسد نفسه. وأخيراً، ومن فوق هذا الأخير، نجد شكلاً لامرأة مقلوبة تدير ظهرها إلى الشريط السماوى. وإلى اليمين من هذا المشهد، نجد مسيرة لعشرة أشخاص واقفين ويرأس إنسان استثناء الشخص الخامس الذى له رأس ابن أوى والسادس رأس أبيس والسابع رأس نسر. ويبرز الرسم تشابه وضع هذه الأشكال العشرة وحركتها وملبسها وهى تنظر جميعها نحو منتصف اللوحة. وسوف نلاحظ فى هذه اللوحة إختلاف عدد الخطوط فى المقود التى ترتديها وكذا فى طرف ثيابها. وقد تم أعداد هذه الخطوط فى كل مكان.

وإلى اليسار، نجد تسعة أشخاص ينظرون إلى الأشخاص السابقين ويختفون كل الإختلاف فيما بينهم. وهناك شخص عاشر يظهر فى أحضان الشكل الكبير الملتف حول نفسه وهو يدير لهم ظهره. وأول هذه الأشكال برأس أسد، يبدو أولهما أكثر تقدماً فى العمر. ونحن نحيل القارئ إلى الرسم لدراسة هذه الأشكال التسعة التى هى حقاً جديرة بكل اهتمام. وينبغى أن نلاحظ على وجه الخصوص الشكل قبل الأخير وهو مبتور الذراعين ويحمل ورفقتين طويلتين من فوق رأسه ويسبقه شكل مومياء جسدها أبيض وشعرها معقود على ذقنها ولونه أسود. ونذكر فى هذا الصدد أن أجساد الأشكال الثمانية الأولى تحمل دوائر صغيرة مرسومة باللون الأحمر القاتم. وأخيراً، ولإنهاء وصفنا للسقف من جهة الناظر من اليسار ينبغى الإشارة إلى أن الشكل الكبير المحيط به يحمل قرصاً أحمر أمام رأسه وأمام السرة قرصاً مجنحاً. وفى مكان أبعد من ذلك بعض الشيء، نرى شكلين صغيرين يشبهان - فى اعتقادنا - أوانى مقلوبة ويتخذان بالأحرى شكل الخطوط الخارجية لتقشين هيروغليفيتين يقمان - كما جرت العادة - إلى جانب الأعمدة الهيروغليفية للوحة. وعلى كل، فنحن نرى فى الأعلى بعض الحروف الصغيرة، وكذا - فى الغالب - من فوق هذه النقوش.

الجانب الأيمن من السقف

هناك تشابه تام بين شريط الأشكال الموجود جهة اليمين من السقف وبين شريط الأشكال الموجود على اليسار منه. ففي الوسط نرى مشهداً رئيسياً على يمينه ويساره تسع شخصيات واقفة. ونحن نلاحظ في هذا المشهد - كما في سابقه - أسداً وتمساحاً أحدهما مستلق فوق الآخر، هذا علاوة على شكل إنسان مقلوب يدبر ظهره لشريط النجوم وإنما يأخذ شكل أوانى بثر سقارة هذا الإناء مطلى باللون الأصفر الباهت ويعلوه رأس ثور وتغطيه بعض الأشكال الصغيرة الدقيقة الخطوط المرسومة باللون الأحمر الباهت والتي باتت شبه مطموسة. ومن الأسفل، نرى رجلاً ممسكاً بعضماً، ويبدو كمن يسند الإناء بيده اليمنى ويصد التمساح باليد الأخرى، وهناك رجل برأس صقر، في وضع سقوط أفقى، على الأرض ومسلح بساق زهرة يديرها نحو الإناء، كما لو كان يريد إحداث ثقب به. وأخيراً، فهناك شكل برأس وجسد خنزير وبذيل طويل وفمه مفتوح قليلاً ومماثلاً في كل شئ للشكل الذى قمنا بوصفه : يده اليسرى فوق رأس تمساح صغير، والأخرى فوق شئ، مثلث الشكل يستخدم في رفع الرجل برأس النسر. وهذا التمساح الصغير ليس أكبر إطلاقاً من التمساح الموجود عند أقدام أسد المشهد الأخير، ولكنه هنا يبعد كثيراً عن الأسد.

وإلى اليمين واليسار من هذا المشهد، نجد مسيرة من الأشكال تقابل المتتالية الماثلة من الجانب الآخر وهذه الأشكال تنظر جميعها إلى الوسط ولكنها تحمل بالإضافة إلى ما تحمله فوق رؤوسها أقراصاً حمراء. ويبلغ تعدادها تسعة أشكال لها رأس وجسد إنسان باستثناء ثلاثة لها رأس حيوان. وهناك تماثل تام بين أشكال اليسار، من جهة الوضع الذى تتخذه بل وباقى التفاصيل أيضاً. باستثناء بعض الاختلافات الطفيفة في الأردية، وبين تسعة وشكال الأولى من الشريط المواجه، أضف إلى ذلك أن الشكل الأول يحمل في يده ساق زهرة أو مايشبه السنبلة. وسوف نلاحظ - إلى اليمين - أن الشخص التاسع من المسيرة قابع بين أحضان الشكل الكبير الملتف حول نفسه، كما لاحظنا ذلك بالنسبة للشكل العاشر من المسيرة الموازية. ونرى أيضاً - في هذه المسيرة - شكلين موثوقى الأذرع أو

مختفين - ونرى في يدي الشكلين الأخيرين بعض الرموز التي يصعب وصفها .
وتبعد الأشكال الأربعة الأولى عن عما يلها .

والشكل الكبير الذي يشكل إطاراً لهذا الجانب الأيمن من السقف له أيضاً قرص أحمر أمام رأسه وأمام هذا القالب نجد جعراناً، جناحيه مبسوطين وممسكاً بكرة حمراء بين قدميه الأماميتين وهو مطلى بلون أصفر شديد القتامة مثله مثل الشكلين الكبيرين .

المبحث الخامس: الأبراج الفلكية لرواق معبد دندرة

نجد في موقع مدينة دندرة القديمة كمّاً هائلاً من الأطلال التي استقرت وصفاً طويلاً . وللوفاء بالفرض الذي نضعه نصب أعيننا في الوقت الحالي، يمكن القول بأن رواق المعبد الكبير في دندرة يحتوي - كما هو الحال في معبد إسنا - على أربعة وعشرين عموداً^(١) علاوة على أن كل الأسقف المزينة تقطعها لوحات هيروغليفية على علاقة متفاوتة بالفلك^(٢) والسقفان المزينا على الأطراف - بصفة خاصة - يحتويان على نقوش لا يترك أى مجال للشك حول الموضوع الذي تمثله، ونحن نلاحظ فيها - في الواقع - الأبراج الفلكية^(٣)، وقد اختلطت بالعديد من الأشكال الأخرى . وتشغل هذه النقوش المساحة الكلية للسقفين المزينا واللذين يبلغ طولهما ١٦ ، ٢٠ مترًا وعرضهما ٢ ، ٧٩ أمتار .

ويمكننا رسم منظور^(٤) مماثل لمثله الخاص برواق إسنا من التعريف تماماً بموقع الأبراج الفلكية لدندرة ؛ إلا أنه بوسعنا تصور أدق لو تخيلنا أنفسنا عند الجدار الأمامي الأخير من الرواق الأيمن ونظرنا إلى واجهة الحائط الجانبى وأمسكنا من طرفيه الرسم الموضوع رأسياً أمامنا وأرجعناه إلى وضع أهقى من

(١) انظر الرسم التخطيطي للمعبد الكبير في دندرة، اللوحة رقم، المجلد الرابع .

(٢) انظر اللوحتين رقم ١٨ و ١٩، المجلد الرابع التي تصور سقف الرواق في مجمله وفي تفاصيله .

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٠، المجلد الرابع واللوحة C من مجموعة الآثار الفلكية .

(٤) انظر اللوحة رقم ٢٠، المجلد الرابع .

فوق رؤوسنا : عندئذ، سوف نجد أن جزء الرسم المتأخم لواجهة الرواق قد أصبح إلى اليمين والجزء الموجود في المؤخرة إلى اليسار.

والنقش الممثل بأعلى اللوحة منقوش على سقف عند الجدار الأخير، إلى يسار الداخل إلى المعبد أما النقش الموجود بأسفله فهو زينة آخر جزء جهة اليمين. ومقياس رسم النقشين هو $\frac{1}{4}$ من أبعادهما الطبيعية. ولإعطاء هذه الرسومات الدقة اللازمة، اتبعنا الأساليب نفسها وراعينا العناية نفسها التي ارتكزنا عليها في تمثيل الأبراج الفلكية لرواق إسنا. إلا أنه لما كانت هذه النقوش محملة بمزيد من التفاصيل ومتواجدة في جزئين مختلفين ، فقد ضاعفنا من اهتمامنا للحفاظ على الوضع النسبي لكافة الأشكال _ ونظراً لصعوبة الانتهاء في جلسة واحدة من رسومات يمثل هذه المساحة أو نقلها من المنظور نفسه، فلقد اضطررنا - في كل مرة استأنفنا فيها العمل - من أن نشغل الموقع نفسه الذي بدأنا منه عملنا ثم التقدم في خط مستقيم مواز لطول المعبد مع الاستمرار في النظر إلى النقوش من الجانب نفسه.

ونحن ندرك بسهولة أنه لولا هذه الاحتياطات لكنا قد عرضنا أنفسنا لأخطاء حتمية ولنقل في أماكن الأشكال وربما أيضاً لانقلاب شامل فيها في اتجاه سير القسم الأعظم من هذه الأشكال. فعلى سبيل المثال، لو كنا - بعد الانتهاء من رسم الجزء الأخير جهة اليمين - قد بدأنا في نقل نقش آخر جزء جهة اليسار، دون أن نتخذ، تجاه أشكال الشريط الثاني، الوضع نفسه الذي كنا قد شغلناه نسبة لأشكال الشريط الأول، لكنا قد وقعنا في خطأ تحديد مكان الشكل الأول ؛ وهذا - بداهة ودون أي إدراك منا - كان سيؤدي إلى ارتكابنا خطأ مماثل تجاه بقية الأشكال. وقد توخينا كافة أوجه الحذر التي أشرنا إليها، علاوة على اليقظة التامة ضد أية أوهام أو تخیلات يمكن أن تتراعى لنا من جراء هذا الموضوع المتعب للغاية الذي اضطررنا لاتخاذ لرسم أشياء تبعد عنا بما يزيد عن اثني عشر متراً من فوق رؤوسنا.

ويتألف قسماً الأبراج الفلكية من رسوم متشابهة. ففي كل منهما نرى شكلاً كبيراً لامرأة تطوق اللوحة بأكملها. وطول جسمها هو نفسه طول السقف ؛

وتنتهى اللوحة عند كل من طرفيها بذراعيها وهما يمران من خلف رأسها حيث يبدو أن لهما الرباط نفسه وكذا ساقاها . أما عدم التناسق فيما بين مختلف أجزاء هذا الشكل، فهو يبدو أمراً متفقاً عليه، ومما لاشك فيه أن كل شيء هنا كان له معنى من المحال، بالنسبة لنا، أن نستشفه في الوقت الحالي. ففى كل من الجزئين، نرى هذا الشكل الكبير وقد أدار ظهره ناحية أقرب حائط جانبي حتى أن الشكليين يبدوان سوياً وكأنهما يحتضنان سقف الرواق بالكامل. وملابسهما مميزة للغاية. وفى الأعلى، وعلى مقربة من الثدي، نرى جمراناً مبسوط الأجنحة ومن أسفله العديد من الحلقات التى تبدو مرسومة أكثر منها منقوشة وفى الأسفل حزاماً مزيناً بأزهار اللوتس. وهناك شبه ضئيلة من الورود من نفس أزهار اللوتس تحتل منتصف الرداء ويطلوه بالكامل وتحف به من أسفل. ونرى أربعة خطوط متعرجة من كل جانب وهى تمثل بلاشك المياه. هذا على الأقل هو الأسلوب الذى كان المصريون يصورون به المياه التى تخرج من أوان وأشكال الدلو التى تملأ شبه الحوض الذى نراه بين السمكتين. وبهذا الأسلوب أيضاً مثلوا مياه الأنهار فى اللوحات القتالية التى لم نزل نراها على آثار طيبة. وفى مواجهة هم كل من الشكليين الكبيرين الرمزيين، نرى قرصاً بسيطاً أحد جناحيه فقط بطول الذراعين. أما باقى كل من اللوحتين، فينقسم طولياً إلى جزئين متساويين يقعان بين ثلاثة خطوط هيروغليفية. وفى الشريط العلوى، نلاحظ فيما بين عدد كبير من الأشكال الأخرى، ستة أبراج فلكية. وفى الشريط السفلى، قوارب تقودها أشكال رمزية وبكل قارب مجدافان يتخذان شكل فروع نخيل البلح أو الريش ويزينها رؤوس صقور. ويأخذ طرفا كل قارب شكل زهور اللوتس.

وكل النجوم التى نراها على الرسم مثل غيرها من الأشكال _ هى نقوش بارزة. وينبغى فى هذا الصدد التمييز بينها وبين غيرها من النجوم الأخرى المرسومة فقط. حيث ينبغى تصور النقوش وقد برزت على خلفية زرقاء تناثر عليها نجوم ملونة باللون الأصفر الذهبى والتى لم نزل نرى الكثير منها فى عدة أماكن ؛ بيد أنها قد اختفت تماماً فى أماكن أخرى بعد انفصال الطبقة الزرقاء

التي كانت تغطي السقف أو بفعل اسودادها بسبب دخان المشاعل التي كان يتم إضاءتها في المعبد. وقد قمنا بمراعاة الدقة البالغة في نقل النقوش الهيروغليفية المصاحبة للأشكال، فلقد كان من الصعب رسم حروف يمثل هذه الدرجة المتناهية من الصفر؛ والحق أننا لم نتمكن من الحصول على كافة التفاصيل التي نوردتها في هذا الشأن إلا بفضل ما قطعناه على أنفسنا من مراعاة الدقة واختيار أنسب أوقات النهار التي يكون فيها السقف في أحسن حالات إضاءته. وفي المسافات التي تركناها بيضاء، كان هناك أيضاً نقوش هيروغليفية لم نتمكن من نقلها، إما بسبب عدم تمييزنا لها أو بسبب طبقة الأملاح أو الغبار الذين يغطيها، وإما لأنها قد سقطت مع بعض شطايا الحجارة كما حدث ذلك بالنسبة لشكلين كبيرين في النقش السفلي الممثل في اللوحة (رقم ٢٠، المجلد الرابع واللوحة e) من مجموعة الآثار الفلكية. ويرجع السبب في هذه الحوادث إلى تسرب المياه من منازل طفلية تم بناؤها في الأزمنة الحديثة والتي لم نزل نرى أطلالها على أسطح الرواق، وقد يكون مرجعها أيضاً بعض الأعمدة النارية التي تم إطلاقها في الرواق الذي مازال سقفه يعمل آثارها.

وفي الرسم الموجود أسفل اللوحة، نلاحظ جمراناً جند بداية فخذى الشكل الكبير، له جناح واحد مبسوط على خط مائل في هذه اللوحة. والأبراج الفلكية الممثلة في الشريط الأول هي الأسد والميزان والمقرب والقوس والجدى. وفي الشريط السفلي، نرى تسعة عشر شكلاً تمثل القوارب.

وعلى النقش بأعلى اللوحة وفي شريطها الأول، نجد الدلو والحوت والحمل والثور والجوزاء وهما ممثلان في شخصين يضافحان أحدهما الآخر والسرطان الذي تضمه جزئياً ساقا الشكل الكبير. وفي الشريط الثاني، نرى - بخلاف التسعة عشرة قارباً المماثلة للقارب الموجود في الرسم الأول - قارباً يمثل القارب العشرين، أصفر من القوارب السابقة، فيه زهرة لوتس وتبدو الأفعى وكأنها تخرج منها.

وفي الزاوية التي يشكل ضلعها من جسم وساقى الشكل الكبير، نرى شمساً ترسل أشعتها على رأس إيزيس الموجود بأعلى أحد المعابد. ونرى الضوء ممثلاً بالأسلوب نفسه على جدران الكوات التي تثير مختلف قاعات معبد دندرة.

المبحث السادس: الأبراج الفلكية الدائرية لمعبد دندرة

عند خروجنا من رواق معبد دندرة واتجاهنا صوب اليمين للدوران من حوله، نسير من فوق تلال من الركام، ترتفع في منحدر سريع لتحيط بهذا الجانب من الرواق حتى ارتفاع شاهق بعض الشيء، وكذا بالمعبد نفسه حتى القسم الأسفل من أفاريزه المزدهمة بالنقوش التي نراها في كل المباني المصرية. وهناك فتحة مفتحة - بداهة - في السقف تؤدي إلى سطح المعبد وسرعان ما نجد عند دخولنا له - وفي جهة اليمين - جناحاً^(١) مقسماً إلى ثلاث حجرات. الحجرة الأولى مكشوفة وجدرانها مزينة بنقوش على درجة عالية من البراعة، يبلغ طولها ٤,٤٠ أمتار وعرضها ٦,٤٠ أمتار. ونخترقها للوصول إلى القاعة الثانية وهي مسقوفة ويصلها الضوء عبر باب ونافتين مريمتي الشكل تقريباً. وجدرانها مزينة بنقوش إنجازها بالغ الدقة وهي ثرية بنقوشها الهيروغليفية البارزة والتي لا تقل دقة عن سابقتها. وفي سقف هذه القاعة نجد الأبراج الفلكية المثلة في اللوحة رقم ٢١^(٢). ولهذه الغرفة عرض الغرفة السابقة نفسها وطولها ٣,٥٣ سم. أما القاعة التالية والتي تتقارب أبعادها من أبعاد هذه القاعة، فينقلها ظلام دامس وجدرانها مغطاة أيضاً بنقوش وسقفها، على وجه الخصوص، يحمل موضوعات بارعة الإنجاز ويبدو أنها على علاقة بالفلك.

وعبر الكورنيش، نجد فتحة مفتحة هي الممر الطبيعي الذي يسلكه الرحالة للوصول إلى أسطح المعبد وإن كان يمكن الصعود إليه أيضاً عبر سلم غاية في الجمال، لا نجد البتة في أي مكان آخر ولا يمكن الوصول إليه إلا بمنتهى الصعوبة، هذا بسبب الرديم بداخل المبنى. ونحن نجد رسماً لجزء من سقف القاعة الوسطى للجناح الذي وصفناه لتونا في اللوحة ٢١، المجلد الرابع واللوحة f من مجموعة الآثار الفلكية.

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٢ واللوحة ١١، الشكل A، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨، الأشكال ١ و ٢ و ٣، المجلد الرابع.

وإذا ما _ فترضنا إننا ننظر إلى آخر القاعة ومن أمامنا الرسم في وضع رأسى وإذا ما أعدناه بعد ذلك إلى الوضع الأفقى من فوق رؤوسنا فسوف نلاحظه فى وضع مماثل للذى تشغله الأشياء التى يمثلها .

ويدير الشكل الكبير، الموجود إلى اليمين من الرسم، رأسه إلى خارج القاعة ويمتد بطول السقف الذى يقسمه إلى جزئين متساويين . وهو أحد أجمل النقوش المصرية التى رأيناها . ويتخذ هذا الشكل مكانة فيما يشبه المشكاة الإسطوانية يمثل مقطعها المتعامد على المحور شكلاً نصف بيضاوى وهذا الشكل بارز تقريباً وهو موضوع بشكل لا يسمح لأكثر أجزائه بروزاً بتجاوز سطح السقف . والحق، أنه لم يبق ، على حالته الأولى كما هى بالرسم الذى يمثله، فلقد تضرر لبعض أعمال التشويه فى أسفل البطن وفى الذراعين وفى الصدر ويصفه خاصة فى الوجه ولكننا أشرنا بوضوح بالغ إلى أعمال الترميم التى قمنا بها ؛ إلا أن قدميه لازالت على حالها وعلى أروع صورة . ويرتدى هذا الشكل رداءً طويلاً وضيقاً يصل إلى ما فوق الكاحل، تاركاً المجال لإدراك كافة أجزاء الجسم . وفى بعض الأماكن، نجد زينة الرأس والقلادة على حالتها الأولى لم تتغير . ويصاحب هذا الشكل خطان هيروغليفيان منقوشان نقشاً بارزاً ؛ وقد قمنا بنقلها بكل ما أوتينا من الدقة اللازمة والتى يتطلبها عادة التنفيذ الدقيق والصيانة التامة لها .

ولم نتمكن من رسم النقوش الموجودة إلى اليمين من السقف . وهى تمثل أربعة عشر قرصاً يحملها العدد نفسه من القوارب المرتبة فى أزواج تبعاً لخطوط موازية لقرص السقف . ويحيط بهذه القوارب الأربعة عشر، شكل كبير يحتل ذراعاً وجسد وساقاً ثلاثة من أضلاع اللوحة وتقدم لنا اللوحة ٢١ زخارف جزء السقف الموجود عن يسار الشكل الكبير نسبة للمشاهد الذى يدخل القاعة . وأهم ما يميز هذا الجزء من السقف هو هذا القرص الدائرى الذى يحمله أربع مجموعات لرجلين برأس صقر يتخذان وضع القرفصاء ولأربع سيدات واقفات، وهى تتوالى بالتبادل . وكل هذه الأشكال مضبوطة باستثناء وضعها المصطنع، الذى يبدو _ كما لاحظناه مرات عديدة _ نتيجة لأعراف قائمة . ولا ينقص هذه

الأشكال الجمال، كما أن حركتها واضحة للغاية. ويجوار كل شكل نمائى، نجد نقوشاً هيروغليفية نقلناها بكثير من الدقة. ويطلق السرة التى تضم الأبراج الفلكية شريط دائرى لنقوش هيروغليفية ضخمة. ويتراوح بروز هذه النقوش ما بين اثنى عشر أو ثلاثة عشر مليمتراً فى الأشكال الضخمة بين بروز ضعيف فى النقوش الهيروغليفية. وخلفية النقوش الهيروغليفية بارزة عن خلفية الأشكال الضخمة. وكان طبيعياً أن يدلنا الترتيب الذى وصفناه لتونا إلى ما ينبغى القيام به للحصول على رسم دقيق. وعليه، فقد قمنا بمد أربعة خيوط على السقف ومررناها من طرف إلى آخر عن طريق منتصف مجموعات الرجال الذين لهم رأس عقاب مجموعات أشكال النساء. وبهذا قسمنا السرة إلى ثمانية قطاعات متساوية. ثم نقلنا بمد ذلك هذه الخطوط البنائية على رسمنا الذى يمثل 1/5 الحجم الطبيعى للأشياء وتوصلنا أخيراً إلى وضع دقيق لكافة الأشكال سواء من ناحية وضعها أو من ناحية مقاييس كل منها.

وثانى أشكال الصف الأول من صفوف السرة مرتبة بانتظام على هيئة شريط دائرى مركزى. ولكل الأشكال ارتفاع متساو وكل خطوطها الوسيطة. تتجمع فى منتصف اللوحة. وهى تبرز بمقدار خمسة أو ستة مليمترات من على الخلفية ويصاحبها نجوم ونقوش هيروغليفية منقوشة أيضاً بشكل بارز. ويدخل هذا الحيز الذى يشمل هذا الصف الدائرى من الأشكال، نرى العديد من الأشكال الأخرى غير المرتبة بالترتيب نفسه. ومن بينها نرى الأبراج الفلكية الاثنى عشر موزعة على ما يشبه الشريط الدائرى ويحتل الأسد أكثر المواقع بعداً عن المركز؛ أما السرطان فأقربها إليه. وهذا الشريط الدائرى يدور دورة واحدة حول المركز. ويقع كل من الأسد والسرطان تقريباً على نصف قطر الدائرة نفسه. ونلاحظ أيضاً فى الحيز الفاصل بين السرة الرئيسية والخط الكبير للنقوش الهيروغليفية الدائرية. ونرى عبارتين هيروغليفتين تقعان على نصف الدائرة نفسها مع السرطان والجدى. وهناك نقشان هيروغليفيان فى نفس الحيز ومتقابلان أيضاً ويقعان على قطر آخر مع الثور والعقرب. ويحيط باللوحة، ومن على جانبيه فقط من جوانبها، ثلاثة عشر خطاً متعرجاً، تمثل -

كما ذكرنا _ حركة المياه. وقد أصبح السقف الذى يحمل هذا الأثر الفلكى، مكسوا بطبقة من السواد بفعل مشاعل الرحاله، وعلى الأرجح أيضاً، بسبب المشاعل التى كان المصريون القدماء يضيئونها فى القاعة وقت ممارستهم لشعائر عبادتهم. إلا أننا لم نجد أيضاً أية آثار للأواني التى كان عليها تغطية نقوش هذا السقف، كما هو الحال فى كل الآثار الأخرى.

ملخص وملاحظات عامة

الحق أن تقديم وصف أشد تطويلاً من الوصف الذى قدمناه للآثار الفلكية فى طى صفحات هذا الكتاب من شأنه الخروج عن الحدود التى ألزمتنا أنفسنا، باتباعها علالة على خلق العديد من الصعاب. فلو قمنا بذلك، لتعين علينا، لتحديد كل شكل، اللجوء إلى تسميات غير مؤكدة أو الخضوع لوصف كل شكل على حدة مع كل لوحاته ؛ وهذا ما ينتج عنه أن يتيسر لنا دون الدخول فى تفاصيل مملة.

إن جميع الآثار الفلكية منقوشة فى أسقف القاعات الموجودة بها. ويبدو مؤكداً أن هذا هو المكان الذى خصصه المصريون القدماء _ دون سواء _ لنقوشهم الفلكية. وهذا الاختيار لم يجرى بمحض الصدفة وليس أمراً متفقاً عليه. فطبيعة المشاهد الممتلئة، والمفترض أن أحداثها تدور فى السماء، كانت ترغمهم على وضعها فى موقع شبه مماثل للموقع الذى يرونها فيه يومياً.

وفى اللوحات التى تزين السقف، نرى أقدام كل الأشكال متجهة صوب أقرب الحوائط الجانبية ورؤوسها نحو مركز القاعة، بحيث يتخذ الأشخاص الموجودون على جانبيه محور المبنى مراكز متقابلة. وتتشترك الأشكال الموجودة بداخل الأبراج الفلكية فى هذا الترتيب نفسه وهذا ما يفسر _ فى الأثر الفلكى للرواق الكبير فى إسنا _ تحول أقدام شخصيات الشريطيين صوب الجانب نفسه كما لو كانت على الأسقف نفسها ونحن نرى هذا الترتيب أيضاً فى الأبراج الفلكية

الدائرية لدندرة حيث تظهر كل الأشكال فى دائرة واحدة، تتجه كل رؤوس الأشخاص صوب مركزها.

ولا يوجد فارق بين نقوش أسقف المعابد وغيرها من الزخارف التى تحملها الآثار ؛ وفى هذه الأسقف لا تختلف اللوحات الممثلة للأبراج الفلكية أدنى اختلاف عن غيرها من اللوحات الأخرى من زاوية الرسم أو إتقان العمل.

وأخيراً، فإن النقوش الفلكية يرجع تاريخها بداهة إلى الزمن نفسه الذى نُقشت فيه زخارف المعابد الأخرى الموجودة فيها.

وسوف ننهى حديثنا بملحوظة أخيرة، وهى أن لوحات الآثار الفلكية قد نُقشت أماناً، وقد بذلنا جهداً مضيئاً وعناية فائقة من أجل الحفاظ على الدقة المتناهية للرسومات الأصلية.

فهرس الجزء الثالث

الفصل التاسع: القسم العاشر، بقلم السيد جومار

وصف عام لطيبة

١٣ وصف المقابر الصخرية لمدينة طيبة

الجزء الأول: ملاحظات تاريخية حول المقابر

١٥ المبحث الأول : نظرة عامة

١٩ المبحث الثاني : طبوغرافيا المقابر وملاحظات تاريخية

٢٦ المبحث الثالث : طبيعة التربة التي حفرت فيها هذه المقابر

٢٧ المبحث الرابع : حالة المقابر الراهنة والصعوبات التي نواجهها فيها..

الجزء الثاني : المقابر من الناحية الفنية

٣٧ المبحث الخامس : نظام المقابر

٤١ المبحث السادس : نسق زخرفة المقابر

٤٦ المبحث السابع : الموضوعات المصورة على جدران المقابر

٤٦ المشاهد المائتية

٥٥ الأزياء

٥٩ الأدوات المنزلية

٦١ طريقة تصوير الأشخاص

٦٣ **المبحث الثامن : عن أشياء موجودة داخل المقابر.**

٦٣ ١- الموميאות البشرية : حالة الموميאות، ومظهرها

٧٩ ٢- الموميאות الحيوانية.....

٢- توابيت أو صناديق الموميאות، الرسوم التى تزينها،

٨٥ والوسائل التى استخدمها الرسامون.....

٩٠ ٤- القطع الأثرية التى عثرنا عليها داخل المقابر.....

٩٥ **المبحث التاسع : مخطوطات على ورق البردى**.....

١١٠ **المبحث العاشر : الطوب المطبوع الموجود فى المقابر**.....

١١٣ **الجزء الثالث : ملاحظات افتراضات متعلقة بالآثار**

١١٣ **المبحث الواحدى عشر: كتابة البرديات**.....

١٢٤ **المبحث الثانى عشر: بعض الرموز الجديدة بالملاحظة فى رسومات المقابر**....

١٣٢ **المبحث الثالث عشر: التشابه بين عادات سكان مصر القدماء والمعاصرين**....

١٤١ **نصوص الكتاب التى لم نذكرها فى وصف المقابر**.....

١٤٩ **القسم الواحدى عشر: بقلم السيد كومستاز**

١٥١ **وصف لمقابر الملوك**.....

١٥٢ **وصف المقبرة الكبيرة**.....

١٥٦ **مقابر الملوك**.....

١٦٠ **مقبرة القيثارات**.....

١٧٠ **مقبرة التماسخ**.....

١٧٢ **المقبرة الفلكية**.....

١٧٤ **موضوعات متنوعة**.....

دراسة حول الموقع الجغرافى ومساحة طيبة وأبحاث تاريخية عن

١٧٩ **العاصمة القديمة بقلم: السيدين چولوا وديفيليه**

١٨١	المبحث الأول : تحديد الموقع الجغرافى لطيبة : محصلة المقارنة بين الملاحظات الحديثة وشهادات الماضى.....
١٨٨	المبحث الثانى : مساحة طيبة وطبيعة مبانيها
١٩٦	المبحث الثالث : أصل اسم طيبة والمسميات القديمة المختلفة للعاصمة الأولى لمصر.....
١٩٨	المبحث الرابع : دراسة فقرة لهوميروس عن مدينة طيبة.....
٢٠٤	المبحث الخامس : أصل طيبة و بناؤها.....
٢٠٦	المبحث السادس : طيبة عاصمة لإمبراطورية لم تقتصر فحسب على حدود مصر.....
٢٠٨	المبحث السابع : ماهى أسباب ازدهار طيبة.....
٢١١	المبحث الثامن : الكوارث التى شهدتها طيبة تياماً.....
٢١٥	نصوص الكتاب.....

الفصل العاشر: وصف آثار دندرة بقلم السيدين جولوا وديفيلبيه

٢٢١	مهندسى الطرق والكبارى
٢٢٣	المبحث الأول : ملاحظات عامة.....
٢٣١	المبحث الثانى : المبنى الشمالى.....
٢٣٣	المبحث الثالث : الباب الشمالى.....
٢٣٥	المبحث الرابع : المعبد الصغير أو التيفونيوم.....
٢٤٥	المبحث الخامس : المعبد الكبير.....
٢٤٥	الموضوع الأول : الشكل العام للمعبد الكبير ومظهره الخارجى.....
٢٥٠	الموضوع الثانى : داخل الرواق
٢٦٧	الموضوع الثالث : المعبد من الداخل
٢٨٥	الموضوع الرابع : النقوش الخارجيه للمعبد
٢٩١	المبحث السادس : المبنى الجنوى.....

٢٩٣المبحث السابع : الباب الشرقى
٢٩٤المبحث الثامن : السور الشرقى
٢٩٧المبحث التاسع : ملخص للمعلومات التى كانت متوافرة لدينا بشأن معابد دندرة قبل الحملة الفرنسية
٣٠٠المبحث العاشر : ملاحظات حول قديم آثار دندرة
	ملحق الفصل العاشر
	دراسة عن أطلال قفط وقوص بقلم السيدين جولوا و دجيليه
٣١١مهندسى الطرق والكبارى
٣١٣المبحث الأول : أطلال كويتوس المعروفة اليوم باسم قفط
٣١٧المبحث الثانى : عن أطلال أبولينوبوليس بارفا المعروفة اليوم باسم قوص
	ملحق رقم ١
	وصف المحاجر التى استخدمت موادها لبناء الآثار القديمة، مع ملاحظات خاصة بطبيعة المواد واستخداماتها بقلم السيد دو روزيير....
٣٢٣	
٣٢٧القسم الأول : محاجر الجرانيت
٣٢٧المبحث الأول : فكرة عامة عن محاجر الجرانيت
٣٢٩ملاحظات حول مكونات جرانيت أسوان
٣٣١تسميات قديمة
٣٣٢المبحث الثانى : محاجر الصوان
٣٣٤الأحجار المختلطة عرضاً بالصوان
٣٣٦المبحث الثالث : أسلوب استخراج الأحجار
٣٣٨المبحث الرابع : أدوات استخدمها القدماء
٣٣٩قطع الأعمدة
	المبحث الخامس : إحصاء لأهم الآثار الصوانية أو الجرانيتية التى لاتزال قائمة حتى يومنا هذا فى مصر
٣٤٣

المبحث السادس : الإتلافات التى أصابت الجرانيت فى الآثار	
التي لاتزال قائمة فى مصر.....	٣٥٢
ملحق رقم ٢	
وصف الآثار الفلكية المكتشفة فى مصر	
بقلم السيدين جولوا وديفيليه مهندسى الطرق والكبارى	٣٥٧
ملاحظات أولية:.....	٣٥٩
المبحث الأول : الأبراج الفلكية لرواق إسنا	٣٦٢
المبحث الثانى : الأبراج الفلكية لمعبد شمال إسنا	٣٦٤
المبحث الثالث : سقف إحدى قاعات معبد أرمنت.....	٣٦٦
المبحث الرابع : لوحة الأبراج الفلكية المرسومة فى سقف أول	
مقبرة للملوك فى الغرب.....	٣٦٨
الجانب الأيسر من السقف.....	٣٦٩
الجانب الأيمن من السقف.....	٣٧١
المبحث الخامس : الأبراج الفلكية لرواق معبد دندرة.....	٣٧٢
المبحث السادس : الأبراج الفلكية الدائرية لمعبد دندرة.....	٣٧٦
ملخص وملاحظات عامة.....	٣٧٩
الفهرس.....	٣٨١

مراجعة وتقديم: منى زهير الشايب

ترجمة

د. أمل الصبان

د. ناهد عبد الحميد

د. منار رشدي

إشراف

أ.د. فوزية شفيق الصلر

مدير التحرير

حسين البنهاوي

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٩١٤ / ٢٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8740 -2



تمت الطباعة بالتعاون مع
شركة نهضة مصر للطباعة والنشر



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة
نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ
على إصدارات هذه المكتبة التي قدمت خلال الأعوام
الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية
والإنسانية النادرة وتقدم في عامها الحادي عشر
المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب روائد الإبداع
والفكر زاداً معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة في
مسيرتها الحضارية.

سوزانه مبارك

Bibliotheca Alexandrina



0447625



التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

السعر خمسة جنيهات